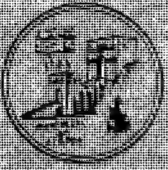
منشورات جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية



موسيقا الشعر العربي

محمود فاخوري

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

مُوسِيقَا الشِّعْرِ العَرَبِيِّ

منشورات جامعة حلب
كلية الآداب



موسيقا الشعر العربي

محمود فاخوري

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية
١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

السنة الأولى
قسم اللغة العربية

تقديم وتعريف

الشعر – كما قالوا – ديوان العرب ، وسجلّ حياتهم ، وهو مظهر عبقريتهم ومنتهى حكمتهم ، بل هو – كما قال ابن رشيق – « فخرهم العظيم ، وقسطاسهم المستقيم » ، به يأخذون ، وإليه يصيرون . ولم يكن لهم علم أصحّ منه . فلا غرو أن يكون له قيمة عظيمة في أيامهم الحافلة ، وأسواقهم الأدبية . وان يكون دعامة السامر عندهم ، ومدار حلقات القوم لديهم . يحفظونه تارةً ، ويروونه تاراتٍ ، ويتدارسونه في المواسم يوم كانت تضرب للنابغة قبّة الأدم في عكاظ . فيحكم بين الشعراء والشواعر من أمثال : حسان بن ثابت ، والأعشى ، والخنساء ...

وما زال هذا دأبهم وهجّيراهم في الإسلام بعد الجاهلية أيضاً ، إذ أصبح الشعر جوهر ميادين السياسة والأدب ، وأسّ « مناهج » التربية والتعليم . وصاحب القِدح المعلّى في التهذيب والتثقيف . وقد جاء في مأثور الحديث : « لا تدعُ العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنين » . وأوصى الفاروق أحد أبنائه بقوله : « احفظ محاسن الشعر يحسُنْ أدبُك » . كما كتب هذا الخليفة الراشد إلى أبي موسى الأشعري قائلاً : « مُرْ مَنْ قِبَلَكَ بتعلّم الشعر ، فإنه يدلّ على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب » .

وقال أوّل خليفة أموي : « يجب على الرجل تأديب ولده ، والشعرُ أعلى مراتب الأدب » .

ومنذ بدأ لواء الحضارة العربية يرفرف خفّاقاً ، أصبح الشعر العربي محوراً لكثير من العلوم والثقافات ، فالأديب مثلاً يتذوق ما فيه من مجالي الجمال والفن ، وأساليب البيان ، وكل عالم واجدٌ في هذا الشعر ما يروي غليله وينقع ظمأه . سواءٌ في ذلك النحويّ ، والبلاغيّ ، واللغويّ ، والمفسّر ، والمحدّث .. ومن إليهم .

أما **العروضي** فإنه يرجع إلى الشعر ليُقيم المعوّج، وليصحّح ما غمّ عليه من أمر الأوزان والقوافي والضرورات ... منذ أن استنبط **الخليل الفراهيدي** قواعد هذا الفن، وضبط مقاييسه وأوزانه، وما توالى بعده من كتب العروض قديمةً ومحدثة، حتى أصبح لهم في ذلك كتب مشهورة، وتواليف مفردة، وحفلت المكتبة العربية – إلى يومنا هذا – بذخائر من الآثار والأعمال، مطبوعةً ومخطوطة.

هذا إلى جانب الدواوين الشعرية وكتب الاختيار، التي لم ينقطع أتيُّها المتدفّق منذ المفضليات والأصمعيات، والحماسات المختلفة.. حتى مختارات البارودي، وما أعقبها من اختياراتٍ متنوعة قام بها المعاصرون، كل على طريقته.

والسوق الأدبية في أيامنا هذه – على كثرة ما أُلّف ثم نَفِد – تكاد تفتقر إلى كتابٍ في **علمي العروض والقوافي**، يبسط مسائلهما بسطاً يجمع بين إيجازٍ غيرِ مُخِلّ، وتطويلٍ غيرِ مُمِلّ، ويسير فيهما سير الباحث المستقصي، الذي يُدني من موارد هذين العلمين ما بعُد، ويقرّب ما ندّ وشرد، ويلُمّ ما تفرّق وتبعثر، في أسلوب حديث مشوّق، وطريقة علمية ميسّرة، قائمة على تجربةٍ وخبرةٍ ومعاناة.

كما تكاد تلك السوق تفتقر إلى كتاب يربط بين القديم والحديث، فيتناول **موسيقا الشعر العربي**: عناصرَها، ومَظاهِرَ التجديد فيها قديماً وحديثاً، إلى أن آل الأمر أخيراً إلى ما يسمى **بالشعر الحديث، أو شعر التفعيلة**.

وعلى هديٍ من ذلك، كنت أفيد من تدريسي لهذه المادة عدة سنين، ومن الجهود اليانعة التي بذلها الباحثون قبلي، ومهّدوا لي سبيل البحث والتنقيب، واختيار أسهل الأساليب، في التبسّط والتنسيق والتوضيح، سعياً وراء الغرض المقصود، من أقرب سبيل.

على أني أحب أن أشير هنا إلى أن **جوانب التجديد في الشعر – ولا سيما الجانب الموسيقي – لاتزال في حاجةٍ إلى مزيدٍ من البحث والتحرّي**، لأن الدراسات في هذا الميدان قليلة، وأرجو أن أكون قد وُفّقت في إقامة بعض الصُّوى والأعلام لتلك الشِّيَة الجديدة التي بدأت تحُاك في بُردة الشعر العربي منذ أواخر العقد الخامس من هذا القرن العشرين، **إذ سلّطت الأضواء على القصيدة العربيّة المعاصِرة، غير التقليدية، من الوجهة العروضية**

الصِّرف ، وحاولت أن أعين الدارسين والنقاد والشعراء على تعرّف شيء من المقاييس التي يجري عليها « الشعر الحديث » الذي انتهى الموزون منه إلى التزام « التفعيلة » ، إن كان هناك مثل تلك المقاييس أو المعايير . لأنني كنت – ولا أزال – أومن بأن هذا الشعر لم يستوِ بعدُ على سُوقه ليُعجب الزُّرّاع نباته . فتجارب المجدّدين ما تفتأ تمدّنا بنماذج متنوعة لا تضبطها قواعد جامعة . ولا يبرح فرسان الشعر والنقد يتزاحمون على هذه الحَلْبة ، ولكلٍ منهم رأيٌ واجتهاد .

والزمن المُتاح أقصرُ من أن يَفْسَحَ للباحث إقامةَ بناءٍ متكامل محْكَم . فهذا الخليل نفسه لم يضبط أوزان الشعر ، ولم يستنبط قواعده . ويثبّت اركانه . إلا بعد ثلاثة قرونٍ على الأقل . حين نضج ذلك الشعر . ورقي إلى مرتبة الكمال .

ولعلي استطعت . بما أضفته من أمر هذا الشعر العربي الحديث . أن أرصف بضع لَبِناتٍ متواضعة في **توضيح البناء العروضيّ للقصيدة الجديدة الموزونة ، في آخر أشكالها المستحدثة** ، وأن أعود بأجدل ما تتوق إليه نفس القارىء . مجاوراً سائغاً . ينير سراجاً ، ويعلي بناءً .

وعلى هذا . جاء الكتاب في ثلاثة أقسام أساسية :

١ – **علم العروض** ، وما يتصل به من اصطلاحات ، وفق ما جرى عليه جمهور القدماء . وقد جعلت البحور الشعرية هنا زمراً متجانسة . وعُنيتُ بتقصّي جوازات الحشو في كل بحر . إذ وجدت معظم كتب العروض تُهمل هذا التقصّي . كما ذيّلت كل بحرٍ بإشارات نافعة توضح استعماله لدى الشعراء ، وما يصلح له من المعاني والأغراض والصور . وإن كانت هذه الخطوة لا تزال في حاجة إلى مزيدٍ من التحري والتنقيب والدراسة ... إلا أنها – على كل حال – موضع استئناسٍ واهتداء ، وربما أوصلت المتابعة فيها إلى نتائج مُجْدية ، تعطي ثماراً دانية القطوف .

٢ – **علم القوافي** ، وما ينضوي تحته عادةً من تحديدٍ للقافية ، وكلامٍ على أحرفها وحركاتها ، وتفصيل في حدودها وأنواعها ، وتوضيح لعيوبها المختلفة ، حتى يكون الشعراء في منجاةٍ من هذه العيوب .

وعلم القوافي أدقّ من علم العروض وألطف . وإن كان منه كالجزء . لأن الناظر فيه يحتاج إلى مهارةٍ في علم التصريف : والاشتقاق ، واللغة . والإعراب ، وما إلى ذلك .

٣ — موسيقا الشعر العربي . وتحليل عناصرها . وبيان مظاهر التجديد والتطور فيها على مرّ العصور . أوزاناً وقوافي . وحروفاً وألفاظاً وتراكيب . حتى آل الأمر إلى القصيدة الحديثة التي اعتمدت التفعيلة أساساً لبنائها الموسيقي .

وبعد :

فذلك مبلغ الجهد الذي أنفقته مخلصاً . ليكون الكتاب في الوقت نفسه موافقاً لمنهاج السنة الأولى في كلية الآداب(١) ، وإني لآمل أن يحقق الغاية المثلى التي نشدتها منه، وهو — كما نعلم — كتابٌ سيماه العلم. إلا أنني حاولت أن أجعله مخضّلاً ببعض النظرات الأدبية هنا وهناك . نديّاً بالآراء النقدية . والأحكام الذوقية التي نثرتها في طيّاته . ليكون أقرب إلى النضارة والطّراءة ، وأدنى إلى الرونق والليّان . بما يُبعده عن جفاف العلم ، ويمزجه بحلاوة الأدب .

حلب — ١٠ — ٩ — ١٩٨١ محمود فاخوري

---

(١) ينهض هذا الكتاب بقسطٍ من المادة المقررة التي تناظم فيها : « التعبير والبلاغة والعروض » معاً .

علم العَرُوض

تسميـــة « العروض »

العروض : كلمة مؤنثة تعني ميزان الشعر . وعلم العروض هـــو العلم الخاص بمعرفة أوزان الشعر وما يعتريها من تغييرات . وواضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ – ١٧٥)هـ . وقيل : إنما وضعه الخليل وهذبه الجوهري (– ٣٩٣ هـ) .

واختلف في سبب تسمية هذا العلم بـ « العروض » على ستة أقوال :

١ – لأن الشعر يعرض عليه فيظهر المتزن من المنكسر .

٢ – أو لأنه مستعار من العروض بمعنى الناحية ، وذلك لأن الشعر ناحية من نواحي العلوم والأدب .

٣ – أو لأن الخليل أُلهم هذا العلم واكتشفه بمكة التي من أسمائها (العروض) فسماه الخليل بها .

٤ – أو توسعاً وطلباً للخفة ،وذلك من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يسمى عروضاً .

٥ – ومن قائلٍ إن المراد بالعروض الناقة الصعبة ، فيسمى هذا العلم باسمها لصعوبته .

٦ – وذهب بعضهم إلى أن مـــن معاني العروض الطريق في الجبل ، والبحور طرق إلى النظم .

وأقرب هذه الآراء إلى الصواب الأولُ ، فيكون مشتقاً من العرْض ، لأن الشعر يعرض ويقاس على ميزانه .

أهمية العروض وضروته

ليست الغاية من تعلم العروض إعداد المتعلم ليكون شاعراً فحسب ، فالشعر موهبة قبل كل شيء . وإنما المهم أن مدرس اللغة العربية أو الكاتب فيها معرض لأن يمرّ بكثير من مصطلحات هذا العلم فلا يحسن به جهلها إذا سئل عنها أو نوقش فيها .

ثم إنها تساعده على إقامة الأوزان المختلة والانتباه إلى الأبيات التي لا يكون وزنها مستقيماً .

ولا يكفي أن يكون الانسان مطبوعاً على قول الشعر موزوناً ، فيكون ذلك داعية إلى الاستغناء عن تعلم العروض . فهؤلاء قلة في تاريخنا الأدبي .

مصطلحات عروضية

قبل أن نخوض في تفصيلات الأوزان الشعرية وما يتصل بها ، لا بد من الاشارة إلى بعض المصطلحات العروضية ليكون ذلك بمنزلة التمهيد إلى ما نحن فيه :

١ ــ أطلق الخليل على كل وزن اسم (بحر) لأنه يوزن به مالا يتناهى من الشعر ، فأشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه ، كما أنه أطلق على كل بحر اسماً خاصاً ، واختلف الناس في تعليل ذلك ، والحقيقة أنها مجرد اصطلاحات لا تخرج عن اصطلاحات العلوم الأخرى .

٢ ــ إذا كان الشعر بيتاً واحداً سمي (يتيماً) وإن كان بيتين أو ثلاثة سمي (نتفة) وإن كان أربعة أو خمسة أو ستة سمي (قطعة) ، وإن كان سبعة أبيات فأكثر سمي (قصيدة) . ويطلقون كلمة (القصيد) على ما طالت أبياته وكثرت .

٣ ــ يقسم الشعر إلى أبيات ، وكل بيت مؤلف من نصفين أو شطرين متوازنين ، وتنتهي الأبيات بحرف واحد غالباً .

ويسمى النصف الأول من البيت صدراً ، والثاني عَجُزاً ، وكلٌّ منهما مصراعاً . أو قسماً ، أو شطراً .

٤ ــ الجزء الأخير من الصدر يسمى **عروضاً** تشبيهاً له بعارضة الخباء التي تكون في وسطه ، وهي مؤنثة وتجمع على أعاريض . والجزء الأخير من العجز يسمى **ضرباً** لأنه ضريب للعروض ومماثل لها . وما عدا العروض والضرب يسمى **حشواً** .

٥ ــ والبيت قد يستوفي أجزاءه كلها فيقال له : (التام) ، وقد يحذف جزء من كل شطر فيه فيسمى (المجزوء) ، وقد يحذف نصفه فيدعى (المشطور) وقد يسقط

ثلثاه فيسمى (المنهوك)(١) . وكــلّ من المشطور والمنهوك — في تفعيلاته ... يؤلف بيتاً شعرياً كاملاً . وإن كان — من حيث الظاهر — ذا مصراع واحد . وفي هذه الحالة تكون العروض نفسها هي الضرب .

٦ . قد يشترك مصراعا البيت في كلمة واحدة يكون بعضها في الصدر وبعضها في العجز . فيسمى البيت (مدْرجاً) أو (مداخَلاً) أو (مدوّراً) .

٧ — **القافية** : هي من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن .

٨ — **الرَّويّ** : هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال : قصيدة ميميّة أي رويها الميم . وقصيدة عينية أي رويها العين .

التقطيع وشروطه

المبدأ العام في التقطيع يعتمد عــلى الموسيقا السمعية لا على ما يُكتب . فيجزَّأ البيت ويجعل قطعاً بمقدار قطع ميزانه . وتقابل كل قطعة من الموزون بقطعة من الميزان ليعلم أهي موافقة لها في الوزن فيكون البيت صحيحاً . أم غير موافقة فيكون البيت مكسوراً ؟ . وبذلك يعرف بحره .

ويحصل التوافق في الوزن عادة بأن يكون المتحرك في الموزون مقابلاً للمتحرك في الميزان . والساكن كذلك ، ولا أهمية لاختلاف نوع الحركة . فلفظ (فاعلُنْ) يوزن به كل لفظ خماسي يكون ثانيه وخامسه ساكنيْن مثل : (قادمٌ . حطّموا . قلْبه ، لم ينَم ، منكمْ) .

ولتسهيل عملية الوزن تكتب الكلمة كما نلفظها ثم نضع إشارة (/) تحت الحرف المتحرك وإشارة (٥) تحت الحرف الساكن ، وهذا ما يسمى بالكتابة العروضية .

مثــل : كم — كان — كَتَب — هذا (هــادا) .

/٥   /٥/   ///   /٥/٥

وهناك بعض المبادىء العامة التي لا بد من مراعاتها في الكتابة العروضية وهي :

---

(١) من قولهم : نهكه المرض وغيره : إذا أضناه ، وبالغ في الأخذ منه .

١ ــ العمدة في تقطيع البيت إنما هي النطق لا الكتابة .

٢ ــ التنوين في آخر الاسم يُعَدّ نوناً ساكنة .

٣ ــ الألف المحذوفة في الكلمات : (هذا ، الرحمن ، اسحق ، لكنْ) تُحسب، لأننا نتلفظ بها ...

٤ ــ الألف في (مائة) والفارقة في مثل (قالوا) وهمزة الوصل المتصلة بما قبلها لا تُعتبر في الوزن والتقطيع لأنها لا تلفظ .

٥ ــ الحرف المشدّد يتألف من حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك .

٦ ــ الحرف المتحرك في نهاية كل مصراع يُتبع بحرف ساكن من جنس حركته .

٧ ــ إذا كان ما قبل هاء الضمير متحركاً أشبعت حركتها بحرف من نوعها . أما إذا كان ما قبلها ساكناً فيجوز الإشباع وعدمه ، والأفضل عدم الإشباع .

٨ ــ إذا كانت ميم الجمع متحركة وجب إشباع حركتها بحرف متولد منها ، مثل : (فان همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا) .

٩ ــ الألف في آخر كلمة (أنا) لا تلفظ في الوزن غالباً وكأنّ هذه الكلمة تتألف من حرفين متحركين : « أنَ » .

الأجــزاء أو التفعيــلات

يتألف كل بيت شعري من أجزاء موسيقية وقطع صوتية يراعيها الشاعر عند النظم تسمى (أجزاء) أو (تفعيلات) وقد حصرت في ثمان ، وهي موزعة على الأبحر الشعرية منفردة أو مجتمعة ، اثنتان منها خماسيتان ، وست سباعية :

فاعلن	رمزها	/ه//ه
فعولن	رمزها	//ه/ه
مفاعيلن	رمزها	//ه/ه/ه
مفاعلَتن	رمزها	//ه///ه
مستفعلن	رمزها	/ه/ه//ه
مفعولاتُ	رمزها	/ه/ه/ه/
فاعلاتن	رمزها	/ه//ه/ه
متفاعلن	رمزها	///ه//ه

وهذه الأجزاء تتألف حروفها العشرة من كلمتي (لمعت سيوفنا) وقد قسمت إلى مقاطع ذات نبرة واضحة متميزة . ويدعى المقطع سبباً تارة . ووتداً تارة أخرى وفاصلة تارة ثالثة . وإليك البيان :

١ ـ **السبب الخفيف** : حرفان أولهما متحرك والثاني ساكن (/٥) مثل : (لَمْ . قدْ) . ومثل (فا) من (فاعان) .

٢ ـ **السبب الثقيل** : حرفان متحركان (//) مثل : (لكَ . بكَ) ومثل (مُتَ) من (مُتَفاعان) .

٣ ـ **الوتد المجموع** : متحركان بعدهما ساكن (//٥) مثل : (بِكُمْ ، على) . ومثل (فعو) من (فعولن) .

٤ ـ **الوتد المفروق** : متحركان بينهما ساكن (/٥/) مثل : (قام، أمْسِ) . ومثل (فاع) من (فاعلاتن) .

٥ ـ **الفاصلة الصغرى** : تتألف من سببين : ثقيل فخفيف . أي ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن (///٥) مثل : (علمتْ) . ومثل (مُتَفا) من (مُتَفاعلن) .

٦ ـ **الفاصلة الكبرى** : تتألف من سبب ثقيل فوتد مجموع . أي من أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن (////٥) مثل : (يعِظُكم ، شَجَرَةٌ) ، ومثل (فعِلَن) .

وقد جمع الخليل الأسباب والأوتاد والفواصل في قوله :

(لم أرَ على ظهْرِ جَبَلٍ سمكةً)

فالتفعيلات إذاً تتألف من الأسباب والأوتاد والفواصل . وهي أجزاء البحور الشعرية ، وهذه التفعيلات ثمان لفظاً عشرٌ حُكْماً ، لأن (فاعلاتن) تكون أحياناً (فاع لاتن) . و (مستفعلن) تكون أحياناً (مس تفعِ لن) .

وإليك التفعيلات مرةً أخرى مقسمة إلى مقاطعها ، ومبيّناً ما في كل منها من أسباب وأوتاد :

١ ـ فاعلنْ : فا ـ علن

٢ ـ فَعولنْ : فعو ـ لن

٣ ـ مَفاعيلن : مَفا ـ عي ـ لُنْ

٤ ـ مفاعَلَتُنْ : مُفا ـ عَلَ ـ تُنْ

٥ ـ مستفعلن (مجموعة الوتد) : مُسْ ـ تَفْ ـ عِلُن

٦ ـ مستفع لن (مفروقة الوتد) : مُسْ ـ تَفْعِ ـ لُنْ

٧ ـ مفعولاتُ : مَفْ ـ عُو ـ لاتُ

٨ ـ فاعلاتُنْ (مجموعة الوتد) : فا ـ عِلا ـ تُنْ

٩ ـ فاع لاتُن (مفروقة الوتد) : فاعِ ـ لا ـ تُن

١٠ ـ مُتَفاعِلُنْ : مُتَ ـ فا ـ علن .



البحور الشعرية

زمر البحور

اكتشف الخليل خمسة عشر بحراً ، واستدرك عليه الأخفش الأوسط (ــ ٢١٥ هـ) بحراً آخر ، فأصبح مجموعها ستة عشر بحراً ، هي بحسب التفعيلة الأولى :

١ ــ فعولن : الطويل ، المتقارب .

٢ ــ مفاعلَتُن : الوافر .

٣ ــ فاعلاتن : المديد ، الخفيف ، الرمَل

٤ ــ مستفعلن : المنسرح ، البسيط ، السريع ، الرَّجز ، المجتثّ .

٥ ــ مُتَفاعِلن : الكامل .

٦ ــ مفاعيلن : المضارع ، الهزَج .

٧ ــ مفعولاتُ : المقتضَب .

٨ ــ فاعلن : المتدارَك (ويسمى المحْدَث) .

وقد جمع بعضهم أسماء البحور في هذين البيتين ، على التّرتيب الذي يأخذ به العروضيون القدامى :

طويلٌ يمدّ البسْطَ بالوفر كاملٌ ... ويهْزَجُ في رجْزٍ ويَرمُل مُسرعا

فسرّح خفيفاً ضارعاً تقتضبْ لنا ... مَنِ اجتُثّ من قُربٍ لتُدرك مَطْمَعا

ودراستنا لهذه البحور ستسير وفق زُمرها التي تنتظمها .

البحر الطويل

سمي بذلك لأنه لا يستعمل إلا تاماً ، ولا مجزوء له(١) . وقيل : لأنه أطول الشعر كله ، وذلك أن حروف تفعيلاته ثمانية وأربعون .

وهو من أكثر البحور استعمالاً ، وتفعيلاته ممتزجة ، أربع في كل شطر . ووزنه :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وضابطه قول صفي الدين الحلي :

طويلٌ ، له بين البحور فضائلُ   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة مقبوضة : « مفاعلن(٢) » ، حذف خامسها الساكن . وأضربها ثلاثة :

أ — الأول صحيح : « مفاعيلن » . ومثاله :

كلانا بكى ،أو كاد يبكي صبابةً   إلى إلفِه ، واستعجلتْ عَبْرةٌ قبْلي

كلانا /بكى أو كا/دَ يَبكي /صَبابتَنْ   إلى إلْ/فِهي وَسْ تَعْ/جَلَتْ عَبْ/رتَن قبْلي/(٣)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(١) هذا ما قاله علماء العروض . لكن صاحب « العمدة » يذكر أن المحدثين استعملوه مجزوءاً أيضاً .

(٢) إلا في البيت المصرع فيجوز أن تكون العروض والضرب على وزن واحد ، مثل :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهي عليك ولا أمر ؟

فكل من العروض والضرب جاء في البيت صحيحاً على « مفاعيلن » .

(٣) لجأنا — في البحر الطويل — إلى الكتابة العروضية لتكون مثالا يحتذى ، من بعد . والعرف السائد في ذلك أن نقف دائماً عند الحرف الساكن ونفصله عما بعده ، ليسهل الوصول إلى معرفة البحر وتفعيلاته التي تكون ساكنة الأواخر غالباً . وهذه الطريقة في الكتابة العروضية مستحسنة ، وليست بلازمة .

ب ــ والثاني مقبوض مثلها (مفاعلن) ، وشاهده بيت طَرَفة بن العبد :

ستُبدي لك الأيامُ ماكنتَ جاهلاً   ويأتيكَ بالأخبار مَن لم تُزوّدِ

ستُبْدي /لكل أيْيا /مُماكُن/تجاهلَن/   ويأتي/كَبِلْ أخ با/ رِمَنْلم /تُزَوْوِدي/

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

جـ ــ والثالث محذوف مردوف، وزنه (فعولن) وأصله (مفاعي) الذي حذف سببه الخفيف من الآخر(١) ، وشاهده قول أبي فراس :

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ   أيا جارتا لو تشعرين بحالي

أقول/وقد ناحت /بقربي/ حمامتن/   أيا جا/رتا لو تش /عرين /بحالي

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول فعولن

جوازات الحشو

أ ــ **فعولن** : تأتي على (فعولُ) حيث يصيبها (القبض) أي حذف الخامس الساكن . وهو حسن .

وتأتي على (عُولُنْ) وتنقل إلى (فِعْلُن) ويسمى ذلك (الخَرْم) وهو حذف أول حرف متحرك .

وتأتي على (عُولُ) ويسمى هذا (الثَّرْم أو الثَّلْم) لأنه اجتمع فيه القبض والخرم(٢) . وكل من الخرم والثرم لا يكون إلا في التفعيلة الأولى من المصراع .

ب ــ **مفاعيلن** : يصيبها (القبض) فتصبح (مفاعلن) .

ويصيبها (الكفّ) وهو حذف السابع الساكن فتصبح (مَفاعيلُ) .

---

(١) ويحسن مع هذا الضرب « المحذوف » أن تكون التفعيلة التي تسبقه « مقبوضة » أي : فعولُ (بضم اللام) . هذا وقد زاد الأخفش ضرباً رابعاً « مقصوراً » للطويل ، وزنه « مفاعيل » بسكون اللام . والقصر : حذف النون من « مفاعيلن » ــ وهي ثاني سبب خفيف ــ وتسكين أول السبب ، وهو اللام .

(٢) وبعضهم يسميه الخرم أيضاً ، لأنه يعد التفعيلة : « فعولُ » أصلا ، ثم خرمت بحذف الفاء ، فبقي « عولُ » بضم اللام .

ملاحظات :

١ – العروض في هـذا البحر مقبوضة دائماً مالم يصرّع(١) البيت فتتفق عندئذ مع الضرب وتكون تابعة لوزنه ، سلامةً أونقصاناً ، فتأتي على هذا صحيحة أو « محذوفة » على حسب الضرب ، وإلا بقيت مقبوضة .

٢ – إذا استعمل الشاعر أحد أضرب الطويل الثلاثة وجب التزامه حتى نهاية القصيدة .

٣ – الطويل بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ، ويتسع للفخر والحماسة والمدح ، كما يتسع للتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال ، ولهذا كان نصيبه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور . ومنه لاميّة السّموءل ، ومعلقات : امرىء القيس ، وزهير ، وطرفة .



خلاصة البحر الطويل

العروض والضرب : **فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن**   فعولن مفاعيلن فعولن { **١ – مفاعيلن** / **٢ – مفاعلن** / **٣ – فعولن** }

القبض	: فعولُ	مفاعلن	فعولُ	——	فعولُ	مفاعلن	فعولُ	——
الكف	: ——	مفاعيلُ	——	——	——	مفاعيلُ	——	——
الخـرم	: عولن	——	——	——	عولن	——	——	——
الثـلم	: عولُ	——	——	——	عولُ	——	——	——



---

(١) التصريع : اتفاق العروض مع الضرب وزناً وتقفية وإعراباً . قال البطليوسي : « وذلك إنما يأتي في أول القصيدة .. وإذا جاء في غير الأول كان قبيحاً ، إلا أن يخرج الشاعر من قصة إلى قصة أخرى ، فيكون ذلك بمنزلة الابتداء » .

تدريب على البحر الطويل

١ ــ قال أَوْس بن مَغْراء يمدح سعيد بن العاص :

مـا بَلغتْ كف امـرئٍ مُتناوِلٍ ... من المجد ، إلاّ والذي نِلْتَ أطْولُ

ولا بلَغ المُهْدون في القول مِدحةً ، ... وإن أطْنبوا ، إلا الذي فيك أفضل

٢ ــ وقال المتنبي :

وما الدهرُ إلاّ من رُواة قصائـدي ... إذا قلتُ شعراً أصبح الدهرُ مُنشِدا

فسارَ به مَـن لا يسـيرُ ، مشمِّراً ... وغنّى بـه مَن لا يغنّـي ، مغرِّدا

٣ ــ وقال أبو فراس :

مُصابي جليـلٌ والعـزاءُ جميـلُ ... وظنّي بـأن الله سـوف يُديـلُ

جراحٌ تحاماهـا الأُسـاةُ مَخافـةً ... وسُقمانِ : بـادٍ منهمـا ودَخيـل

٤ ــ وقال أيضاً :

أراك عصيَّ الدمـع شيمتُك الصبرُ ... أمـا للهـوى نَهيٌ عليك ولا أمـرُ

نعم أنـا مشتاقٌ وعنديَ لوعـــةٌ ... ولكنّ مثـلي لا يـذاعُ لـه سـرٌّ

معلّلتي بالوعدِ ، والمـوتُ دونـه ... إذا متُّ ظمآناً فـلا نـزل القَطْرُ

٥ ــ ولقدري مايو :

أحبّ عظيمَ الحبّ أجمـل غـادةٍ ... وإن قتـل العذّالُ أنفسهم لَـوْما

أشبّب فيها من صبايَ وأفتـدي ... بفاتـر عينيها النباهـة والنومـا

لهـا عبَق التاريخ يـوم تضمّخت ... بسمعتها طيبـاً ، بسيرتهـا وشْما

بمكّة كـان الحبُّ ، بالشام أينعتْ ... ببغداد راعتْ بالتمـام الـذي تمّا

تنازعهـا في العشق بكـرٌ وتغلبٌ ... نأنعِـمْ بليلانـا وعشاقها قومـا

٦ — وقال دريد بن الصِّمّة :

أمرتُهُمُ أمري بمنعرَجِ اللّوى فلم يستبينوا الرُّشدَ إلاّ ضُحى الغدِ
فلما عصَوْني كنتُ منهمْ وقد أرى غَوايتَهم ، وأنني غيرُ مُهتدِ

٧ — وقال عمرو بن شأس الأسدي :

لطيفةُ طيِّ الكَشْحِ ، مُضمرةُ الحَشا هضيمُ العِناق ، هَونةٌ غيرُ مِتْفالْ
تميل على ظَهر الكثيب ، كأنها نَقاً كلَّما حرّكتَ جانبه مالْ(١)

* * *

(١) هونة : متئدة . المتفال : التي تغيرت رائحتها لتركها الطيب . النقا : كُثيِّب الرمل .

البحر المتقارَب [1]

من الأبحر الحماسية ، سمي بالمتقارب لتقارب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده ، لأن بين كل وتدين سبباً واحداً ، وبين كل سببين وتداً واحداً .

ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ – التام

أجزاؤه (فعولن) ثماني مرات :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

وضابطه قول الحلي :

عن المتقارب قال الخليل   فعولن فعولن فعولن فعولن

العروض والضرب

للمتقارب التام عروض واحدة صحيحة (فعولن) ولها أربعة أضرب :

١ – صحيح مثلها (فعولن) وشاهده :

وكنّا نعدُّك للنائباتِ   فها نحنُ نطلب منك الأمانا

العروض : (ئباتي = فعولن) ، والضرب (أمانا = فعولن) .

٢ – مقصور مردوف (فَعولْ) حذف ثاني سببه الخفيف وسكن أوله ، وشاهده :

ويأوي إلى نسوةٍ بائساتٍ   وشُعْثٍ مراضيعَ مثلِ السَّعالْ[1]

العروض (ئساتِ = فعولن) ، والضرب (سَعالْ = فَعولْ) .

---

(١) بفتح الراء ، والأصل : متقارب فيه . ويجوز كسرها أيضاً .

(١) أي السعالي ، مفردها سِعلاة وهي الغول .

٣ ــ **محذوف** (**فعو**) باسقاط السبب الخفيف وينقل إلى (**فَعَلْ**) . وشاهده :

وأروي مـــن الشعر شعراً عـــويصاً ينسّـــي الـــرواة الـــذي قـــد رَوَوْا

٤ ــ **أبتر** (**فَعْ**) أي أصابه **الحذف** للسبب الأخير فصار (فعو) . ثم قطعت واو الوتد المجموع وسكنت عينه وهو ما يسمى بالقطع ، واجتماع الحذف والقطع في (فعولن) يسمى **البتر** ، وشاهد هذا الضرب :

خليـــليَّ عُـــوجا عـــلى رَسمِ دارٍ خلَتْ مـــن سُلَيْمى ومـــن ميّـــهْ

العروض (م دارِنْ = فعولن) ، والضرب (يَهْ = فَـــعْ) .

وهذا الضرب قليل الاستعمال .

جوازات العروض

يجوز (القبض) في عروض المتقارب ، أي حذف الخامس الساكن فتصبح (فَعولُ) كما يجوز أن يصيبها (الحذف) أي إسقاط السبب الخفيف فتصبح (فعو) وتنقل إلى (فَعَلْ) .

جوازات الحشو :

يجوز في (**فعولن**) ثلاثة تغييرات :

١ ــ **القبض** : فتصبح (فعولُ) .

٢ ــ **الخرم** : فتصبح (عُولُنْ) بحذف الحرف الأول ، وهو قبيح ويصيب التفعيلة الأولى في المصراعين .

٣ ــ **الثَّلْم أو الثَّرْم** : وهو اجتماع الخرم مع القبض فتصبح (عُولُ) وتنقل إلى (فَعْلُ) .

٢ ــ المجزوء

هو ما بقي على ست تفعيلات ، ثلاث في كل شطر :

فعولـــن فعولـــن فَعَـــلْ فعولـــن فعولـــن فَعَـــلْ

ولـــه عروض واحدة « محذوفة » لا تتغير (فَعُو) وتنتقل إلى (فَعَلْ)(1) ، ولها ضربان :

١ ـ محذوف مثلها (فَعَلْ) وشاهده :

عفـــا اللهُ عمـــا مضَـــى ... فَســلْ زِلَّــتَ خَـــيرَ الرضـــا

العروض (مضى = فعَلْ) ، والضرب (رِضا = فَعَلْ) .

٢ ـ أبتر (فَـــعْ) : وهو أقل الأضرب استعمالاً وجدالاً . وقد زاده الأخفش وشاهده :

تعفّـــفْ ولا تَبتئِـــسْ ... فمـــا يُقْـــضَ يأتيكـــا

العروض (تئسْ = فَعَلْ) ، والضرب (كا = فَعْ) .

جوازات الحشو :

يجوز في حشو المتقارب المجزوء أن يلحقه القبض فيصير كل مـــن أجزائه : (فعولُ) بحذف الخامس الساكن ، إلا إذا وقعت التفعيلة قبل الضرب الأبتر ، فعندئذ يحسن ـ وقيل يجب ـ مجيئها تامةً غيرَ مقبوضة .

ملاحظـــة :

المتقارب بحرٌ فيه رنّة واضحة ، ونغمة مطربة على شدة مأنوسة . وهو أصلح للعنف منه للرفق . ومما يدل على ذلك كثير من القصائد ذات الطابع القومي الحماسي الـــذي عني بـــه شعراؤنا المعاصرون ، كالنشيد العربي السوري لخليل مردم ، وقصيدة (جهاد فلسطين) لعلي محمود طـــه ، وقصيدة عبد الرحيم محمود : (سأحمل روحي على راحتي ...) .



(1) استخدم بعض الشعراء المعاصرين العروض التامة « فعولن » في مجزوء المتقارب ، مخالفين نظام هذا البحر ، شذوذاً ، كقول رياض المعلوف :

مضـــى الصيفُ هـــذا سريعاً ... ولم يبـــق منـــه أثـــرْ

خلاصة المتقارب التام

العروض والضرب : فعولن فعولن فعولن **فعولن** فعولن فعولن فعولن

فَعِلْ فعولُ	جوازاً مع جميع الأضرب	**١ – فعولن** **٢ – فعولْ** **٣ – فَعَلْ** **٤ – فَعْ**

القبض	: فعولُ فعولُ فعولُ ——	فعولُ فعولُ فعولُ ——
الخرم	: عولن —— —— ——	عولن —— —— ——
الثلم	: عولُ —— —— ——	عولُ —— —— ——

مجزوء المتقارب

العروض والضرب : فعولن فعولن **فَعَلْ** فعولن فعولن { **١ – فَعَلْ** / **٢ – فَعْ** }

القبض	: فعولُ فعولُ ——	فعولُ فعولُ ——



تدريب على « المتقارب

١ — لأبي القاسم الشابّي :

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياةَ فلا بدّ أن يستجيبَ القَدرْ
ولا بدّ لليلِ أن ينجلي ولا بدّ للقيدِ أن ينكسرْ

٢ — وقال علي محمود طه :

أخي جاوزَ الظالمون المدى فحقَّ الجهادُ وحقّ الفِدا
أنتركُهم يغصبون العروبـ ـةَ مجدَ الأبُوّةِ والسؤددا

٣ — ومن النشيد العربي السوري . لخليل مردم :

حماةَ الديارِ عليكم سلامْ أبتْ أن تذلّ النفوسُ الكرامْ
عرينُ العروبة بيتٌ حَرامْ وعرشُ الشموسِ حمىً لايُضامْ

٤ — لسعيد قنادقجي :

فيا شعرُ أنت عَبير الحياةِ وإلهامُ قيثارِها الباهر
أحِسُّك في أضلعي الحائراتِ لهيباً . وفي قلبيَ الحائرِ
كأنك يا شعر روح الوجود تتيه على شفة الشاعر

٥ — وقال ابن المعذّل يصف الحمّى :

وبنتُ المنيّةِ تنتابُني هُدوّاً وتطرُقُني سُحْرَهْ(١)
كأن لها ضَرَماً في الحشا وفي كلِّ عضوٍ لها جمرهْ

٦ — وقال بِشر بن منقذ :

هَوِّنْ عليك ، فإنّ الأمورَ بكفّ الإلٰـه مقاديرُها
فليس بآتيك مَنْهِيُّها ولا قاصرٍ عنك مأمورُها

---

(١) هدوّاً : أول الليل ، بعد نومةٍ قصيرة . والسحرة : آخر الليل ، قبيل الفجر .

٧ – وقال إبراهيم الموصلي :

لفضْلِ بنِ سهلٍ يدٌ ... تَقاصرَ عنها المَثَلْ

فَنائِلُها للغِنى ... وسطْوتُها للأجَلْ

وباطنُها للندى ... وظاهرها للقُبَلْ

٨ – ولأبي فراس الحمداني :

وكَمْ لي على بلْدتي ... بكاءٌ ومستعبَرُ(1)

ففي حلَبٍ عُدّتي ... وعِزّيَ ، والمَفْخَرُ

وفي مَنبِجٍ مَن رِضا ... هُ أنفَسُ ما أذْخَرُ

٩ – وقال آخر :

سلامٌ على دارِها ... ففيها مُنى قلبي

* * *

---

(1) المستعبر ، بفتح الباء : جريان الدمع . وهو مصدر ميمي .

٢ — مفاعلَتن

البحرُ الوافر

سمي وافراً لوفور حركاته باجتماع الأوتاد والفواصل ؛ إذ ليس في أجزاء البحور أكثر حركات من « مفاعلَتن » وما يُفكّ منه وهو « متفاعلن » ؛ فهو كالكامل ؛ لهما — في الأصل — ثلاثون حركة(١) .

والوافر من الأبحر السباعية ؛ ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ — التـــام

أجزاؤه (مفاعَلَتُنْ) ست مرات :

مفاعلَـــتن مفاعلَـــتن مفاعلَـــتن   مفاعلَـــتن مفاعلَـــتن مفاعلَـــتن

إلا أنّ عروضه وضربه لا يستعملان صحيحين ؛ بل يحذف السبب الخفيف من آخرهما ويسكّن الخامس فيصبح كـل منهما (مُفاعَلْ) ويحـول إلى (فعولن) وهـذا ما يسمى (**القطف**) وهو اجتماع **حذف** السبب الخفيف مـع **العصب**(٢) أي إسكان الخامس .

وضابطه قول الحلي :

بحورُ الشعـــرِ وافرُها جميـــل   مفاعلَـــتن مفاعلَـــتن فعولُـــنْ

العروض والضرب

للوافر التام عروض واحدة مقطوفة وجوباً (مُفاعَلْ) وتنقل إلى (فَعولن) ولها ضرب واحد مقطوف مثلها (فعولن).والشاهد قول عمرو بن كلثوم :

إذا بلـــغَ الفِطـــامَ لنـــا صبيٌّ   تَخِرُّ لـــه الجبابرُ ساجدينـــا

العروض : (صبيٌّ = فعولن) ، والضرب : (جِدينا = فعولن) .

---

(١) انظر تفصيلا أوفى عند الكلام على البحر الكامل .

(٢) من العصابة التي يشد بها الرأس . وإنما سمي الجزء معصوباً لأن حركته أخذت ، فمنع من أن يتحرك .

جوازات الحشو

يصيب (مفاعلَتن) أنواع من التغيير هي :

١ ـ العَصْب : وهو تسكين الخامس المتحرك (مُفاعلَتن) وتنقل إلى (مفاعيلن) وهو كثير جداً وحسَنٌ .

٢ ـ العضب(١) : وهو حذف الأول المتحرك (فاعَلَتُنْ) وتنقل إلى (مُفْتَعِلُنْ) وهــو قليل .

٣ ـ النَّقص : وهو اجتماع العصب والكفّ ، أي تسكين الخامس المتحرك ، مع حذف السابع الساكن ، فتصبح (مفاعَلْتُ) وتنقل إلى (مَفاعيلُ) ، وهو قبيح .

٤ ـ العقل(٢) : حذف الخامس المتحرك ، أي اللام مــن (مفاعلَتن) فتصبح (مفاعتُن) وتُنقل إلى (مفاعلن) . وفيه قبح .

٢ ـ المجزوء

يتألف من (مفاعَلَتُنْ) أربع مرات :

مفاعَلَتُــــن مفاعلَــــتن مفاعَلَتُــــن مفاعَلَتُــــن

العروض والضرب :

له عروض واحدة صحيحة وزنها (مفاعلَتن) ولها ضربان :

١ ـ صحيح مثلها (مفاعلَتن) وشاهده :

غــــزالٌ زانَــــهُ الحَـــوَرُ وساعــــدَ طرفَــــه القَــــدَرُ

العروض (نَهُ الحوَر = مفاعلَتن) ، والضرب (فَهُ القدر = مفاعلَتن)

---

(١) العضب ، في اللغة : شق أذن الناقة ونحوها . والأَعْضَب من ذي القرن : التي انكسر قرنه .

(٢) العقل : مصدر « عقل فلان البعير » إذا ضم رسغ يده إلى عضده ، وربطهما معاً بالعقال ليبقى باركاً . والعقال : الحبل .

٢ ـ معصوب (أي سُكّن خامِسُه المتحرك) : (مفاعلْتُنْ) وينقـــل إلى (مفاعيلن) وشاهده :

أعاتِبهـــا وآمرُهـــا فتُغضِبـــني وتَعصيـــني

العروض (وآمرها = مفاعلتن) ، والضرب (وتعْصيني = مفاعيلن) .

ويجوز أن تكون العروض معصوبة أيضاً تبعاً للضرب المعصوب في البيت المصرّع كقوله :

أرِقْـــتُ وآبَـــني همّـــي لنـــأي الـــدّار مِـــن نُعْـــمِ

العروض (بني همي = مفاعيلن) ، والضرب (رِ من نُعم = مفاعيلن)(١) .

جوازات الحشو :

يجوز في «مفاعلَتن» ثلاثة تغييرات :

١ ـ **العصب** : بأن يسكن خامسها المتحرك ، فتصبح (مفاعلْتُن = مفاعيلن) .

٢ ـ **النقص** : وهـــو اجتماع العصب والكف . فتصبح (مفاعلْتُ) وتُنقل إلى (مفاعيلُ)(٢) .

٣ ـ **العقل** : حذف الخامس المتحرك ، فتصبح (مفاعلن) .



ملاحظة :

الوافر ألين البحور وزناً ، وأكثرها مرونةً . يشتد إذا شددته ، ويرقّ إذا رققته. وهو في كلا الحالين يشيع فيه نغم جميل . وموسيقا عذبة تنساب في أطواء أجزائه . ويصلح كثيراً الفخر والحماسة والوصف والرثاء . وهو من أكثر البحور استعمالاً . ومنه معلقة عمرو بن كلثوم . ومرثية ابن الأنباري التائية في ابن بقيّة ، وقصيدة المتنبي في الحمّى . وقافيّة شوقي في نكبة دمشق ، ولاميته في يوسف العظمة ، .. الخ وكلها تدل على مرونة هذا البحر وطواعيته لكثير من المعاني والأغراض .



(١) حكى الأخفش الوافر المجزوء عروضاً ثانية مقطوفة « فعولن » ولها ضرب مثلها .

(٢) وعندئذ قد يلتبس مجزوء الوافر بالهزج . وقد أوضحنا ذلك عند كلامنا على بحر الهزج ، فليرجع إليه .

خلاصة الوافر التام

العروض والضرب	: مفاعلتن	مفاعلتن	**فعولن**	مفاعلتن	مفاعلتن	**فعولن**
العصب	: مفاعيلن	مفاعيلن	ــــ	مفاعيلن	مفاعيلن	ــــ
العضب	: مفتعلن	مفتعلن	ــــ	مفتعلن	مفتعلن	ــــ
النقص	: مفاعيلُ	مفاعيلُ	ــــ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	ــــ
العقل	: مفاعلن	مفاعلن	ــــ	مفاعان	مفاعلن	ــــ

مجزوء الوافــر

العروض والضرب	: مفاعلتن	**مفاعلتن**	مفاعلتن	**١ ــ مفاعلتن** **٢ ــ مفاعيلن**
العصب	: مفاعيلن	ــــ	مفاعيلن	ــــ
النقص	: مفاعيلُ	ــــ	مفاعيلُ	ــــ
العقل	: مفاعلن	ــــ	مفاعلن	ــــ

تدريب على «الوافر»

١ ــ قال الفرزدق يمدح أبان بن الوليد :

لـــو جَمعوا مـــن الخُلاّن ألْفـــاً فقالوا : أعطِنـــا بهـــم ُ أبانـــا

لقلـــتُ لهـــم : إذاً لغَبَنْتمـــوني وكيف أبيـــعُ مَن شَرط الضَّمانا ؟

٢ ــ وقالت الخنساء :

يذكّرني طلـــوعُ الشمـــسِ صخراً وأذكُره لكـــلِّ غروبِ شَمسِ

فلـــولا كثْرةُ الباكـــين حَـــولي عـــلى إخـــوانِهمْ لقتلـــتُ نفســـي

٣ ــ وقال أبو الحسن الأنباريّ في الرثاء :

علوٌّ في الحيـــاةِ وفي الممـــاتِ لَحَـــقٌّ تلك إحـــدى المعجـــزاتِ

كـــأنّ الناسَ حَولك حين قامـــوا وفـــودُ نَـــداكَ أيـــامَ الصِّـــلاتِ

٤ ــ لِقَطَريّ بن الفُجاءة ، وقد حدّثته نفسُه بالفرار في الحرب :

أقول لهـــا ، وقـــد طارت شَعاعـــاً من الأبطـــال : وَيحكِ لن تُراعي

فإنّـــكِ لـــو سألتِ بقـــاءَ يـــومٍ عـــلى الأجلِ الذي لكِ لم تُطـــاعي

٥ ــ ولأحمد شوقي :

ســـلامٌ مـــن صَبـــا بَـــردى أرقُّ ودَمـــعٌ لا يُكفكَف يا دمشـــقُ

وبي ممـــا رمتْـــكِ بـــه الليـــالي جِراحاتٌ لهـــا في القلب عُمـــق

٦ ــ ولبشار بن برد ، في جاريته رَبابة :

رَبابـــةُ ربّـــةُ البيـــت تَصُـــبُّ الخَـــلَّ في الزيـــتِ

لهـــا عَشْـــرُ دجاجـــاتٍ وديـــكٌ حَسَـــنُ الصّـــوتِ

٧ — وقال ابن رشيق :

أقبَلَه على جَزَعٍ كشُرب الطائر الفَزِعِ
رأى ماءً فواقَعه : وخاف عواقبَ الطَمَعِ

٨ — وقال أبو العتاهية :

ألا أين الأُلى سلَفُوا دُعوا للموت واختُطفوا
فوافَوْا حينَ لا تُحَفٌ ولا طُرَفٌ ، ولا لَطَفُ(١)
تُرَصُّ عليهم حُفَرٌ وتُبنى ثم تَنخسِف

٩ — وقال آخر :

أشاقَك طيفُ مامَه بمكّة أم حمامَه

١٠ — وقال :

أولئك خيرُ قومٍ إذا ذُكر الخيارُ

* * *

(١) اللطف ، بفتح اللام والطاء : الهدية . وتطلق أيضاً على أصحاب المرء وأهله الذين يتحفونه ويبرّونه .

٢ — فاعلاتن :

البحر المديد

من الأبحر الممتزجة . وهو (فعيل) بمعنى (مفعول).وسمي بالمديد لامتداد جزأيه السباعيين حول خماسيه . وخماسييه حول سباعييه : أو لامتداد الوتد المجموع في وسط أجزائه السباعية . وقيل غير ذلك . وأجزاؤه (فاعلاتن فاعلن) أربع مرات . وذلك بحسب وزنه الأصلي وهو :

فاعـــلاتن فاعلـــن فاعـــلاتن فاعـــلن فاعلاتن فاعـــلن فاعلاتن فاعلـــن

غير أن هذا البحر لم يستعمل إلا مسدّساً[1] بحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر . فهو مجزوء وجوباً . ولا يجوز استعماله تاماً إلا على الشذوذ . وضابطه قول الحلي :

لمديـــــد الشعـــر عنـــدي صفـــــاتُ فاعـــلاتن فاعـــــلن فاعلاتـــــن

العروض والضرب

للمديد ثلاث أعاريض ، وستة أضرب موزعة عليها :

١ — العروض الأولى : صحيحة (فاعلاتن) . ولهـــا ضرب واحد مثلها . كقول المهلهل بن ربيعة :

يـــا لَبكْـــرٍ أنشِـــروا لي كليبــــاً يا لَبَـــكْـرٍ أيـــن أينَ الفـــرارُ ؟

العروض (لي كليباً = فاعلاتن) ، والضرب (نَ الفرارُ = فاعلاتن) .

ب — العروض الثانية محذوفة[2] (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ً — الضرب الأول مقصور[3] يلزمه الردف[4] (فاعلانْ) ، ومثاله :

---

(١) المسدس : هو الذي يبنى على ستة أجزاء .

(٢) أي حذف من آخرها السبب الخفيف فأصبحت « فاعلا » ونقلت إلى « فاعلن » .

(٣) حذف ثاني السبب الخفيف وهو النون من « فاعلاتن » وسكن ما قبله فأصبح « فاعلات » بسكون التاء ، ونقل إلى « فاعلانْ » بسكون النون .

(٤) الردف : هو حرف مد قبل الروي بلا فاصل بينهما .

لا يغـــرّنَّ امـــرأً عيشُـــــه كـــلُّ عيـشٍ صائــــر للــزوالْ

العروض (عيشه = فاعلن) . والضرب (للزوال = فاعلانْ) .

ومع هذا الضرب قد تأتي العروض مقصورة مردوفة في البيت المصرّع . كقول الشاعر :

ياوميضَ البرْقِ بـــينَ الغَمــامْ لا عليـــنها بـل عليـكَ السّلامْ

العروض (نَ الغمامْ = فاعلانْ) . والضرب (كَ السلامْ = فاعلانْ) .

٢ ــ الضرب الثاني محذوف (فاعلا) وينقل الى (فاعلن) ومثاله :

اعلمـــــوا أني لكـــمْ حافــظٌ شاهــداً ما كنــتُ أو غائبـــا

العروض (حافظٌ = فاعلن) ، والضرب (غائبا = فاعلن) .

٣ ــ الضرب الثالث أبتر(١) (فعْلُنْ) وهو قليل . وشاهده :

إنمّـــا الذّلفـــاء ياقوتـــــةٌ أُخرجــتْ مــن كيــس دُهْقانِ(٢)

العروض (قوتةٌ = فاعلن) . والضرب (قانِ = فعْلن) .

والضربان الأخيران شاذّان عند أبي الحسن الأخفش .

جـ ــ العروض الثالثة : محذوفة مخبونـــة(٣) (فَعِلا) وتحـــوّل إلى (فَعِلُنْ) ولها ضربان :

١ ــ الضرب الأول محذوف مخبون مثلها (فَعِلُنْ) وشاهده :

للفـــتى عقـــلٌ يعيـــش بـــه حيــث تَهــــدي ساقَـــه قدمُـــهُ

---

(١) أي اجتمع فيه الحذف والقطع ، فالحذف إسقاط السبب الخفيف من آخر « فاعلاتن » فتصبح « فاعلا » . والقطع : حذف ساكن الوتد ، أي الألف الأخيرة ، وتسكين اللام قبلها ، فتصبح « فاعل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .

(٢) الذلفاء : اسم جارية . والدهقان : التاجر ، ومن له مال وعقار .

(٣) الخبن : حذف الثاني الساكن ، وهو الألف . وأصل معناه في اللغة : العطف والثني ، تقول : خبن فلان الثوب ، أي ثنى جزءاً منه وخاطه .

العروض (ش ُ بهِ = فعِلن) ، والضرب (قَدَمُهْ = فَعِلن) .

وهذا النوع هو اكثر أنواع المديد شيوعاً بالقياس إلى باقي الأنواع .

٢ – الضرب الثاني أبتر (فَعْلُنْ) ، وهو نادر ، ومثاله :

رُبَّ نـــارٍ بـــتُّ أرمقُـــها   تَقضِـــمُ الهنـــديَّ والغـــارا

العروض (مُقُها = فَعِلن) ، والضرب (غارا = فَعْلن) .

وعروض هذا الضرب الأبتر قد تكون بتراء إذا كان البيت مصرّعاً كقوله :

يالُبَيْنى أوقـــدي النـــارا   إن مَـــن تَهوَيْـــنَ قـــد حـــارا

العروض (نارا = فعْلن) ، والضرب (عارا = فعْلن) .

جوازات العروض والضرب :

يجوز في **(فاعلاتن)** الخبن ، عروضاً أو ضرباً ، فتصبح (فَعِلاتن) .

جوازات الحشو

١ – **فاعلاتن :** يعتريها التغييرات الآتية :

آ – **الخبن** : وهو حذف الثاني الساكن فتصبح (فعِلاتن) ، وهو حسن في هذا البحر .

ب – **الكفّ** : وهو حذف السابع الساكن فتصبح (فاعلاتُ) وهو صالح في الحشو ولكنه نادر .

جـ – **الشكل**(١) : وهو اجتماع الخبن والكف ، فيحذف الثاني والسابع الساكنان فتصبح (فَعِلاتُ) وهو قبيح في الشعر لا يُستعذَب .

٢ – **فاعلن :** يلحقها (الخبن) أي حذف الثاني الساكن فتصير (فَعِلُنْ) .



(١) الشكل : من قولهم : شكل الدابة ونحوها : قيدها وشد قوائمها بالشكال (بكسر الشين) وهو القيد .

ملاحظة :

هذا البحر قليل الاستعمال ولم ينظم العرب منه كثيراً . ولم يستعذب الشعراء في الجاهلية النظم عليه لثقل فيه، ولذا قلّ في الشعر العربي قديمه وحديثه بالقياس إلى غيره. حتى إن ديوان الحماسة مثلاً ليس فيه غير بضعة أبيات منه. وكذا كتاب الشعر والشعراء، وليس هناك قصيدة مشهورة أو بيت سائر يمكن أن ينسبا إلى هذا البحر إلا ما ندر . ومن ذلك القصيدة التي تنسب إلى تأبط شراً . أو خلف الأحمر . ومطلعها :

إنّ بالشّعب الـــــذي دون سَـــلْعٍ　　　لقتيـــــلاً دمُـــــــه ما يُطَـــلّْ



خلاصة البحر المديد

العروض والضرب : ١ ـ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

٢ ـ فاعلاتن فاعلن فاعلن　　فاعلاتن فاعلن ｛ ١ ـ فاعلانْ ، ٢ ـ فاعلن ، ٣ ـ فعْلن ｝

٣ ـ فاعلاتن فاعلن فَعِلن　　فاعلاتن فاعلن ｛ ١ ـ فَعِلن ، ٢ ـ فَعْلن ｝

الخبن	:	فعِلاتن فَعِلن	ــــ	فعِلاتن فَعِلن	ــــ	
الكف	:	فاعلاتُ	ــــ	ــــ	فاعلاتُ	ــــ	ــــ
الشكل	:	فَعِلاتُ	ــــ	ــــ	فَعِلاتُ	ــــ	ــــ



تدريب على « المديد »

١ ـ قال الشاعر :

أنتَ في خضراءَ ضاحكةٍ مِن بُكاءِ العارضِ الهَتِنِ

٢ ـ وقال آخر :

في سبيلِ اللهِ أنفُسنا كلُّنا بالموتِ مرتَهَنُ
كلُّ نفسٍ عندَ ميتتها حظُّها مِن مالِها الكفَنُ

٣ ـ وقال :

لا يُغيِّرْ منكَ خُلُقاً زَكا نازلٌ مِن حادثاتِ الزمانْ
كلُّ خطبٍ هيِّنٌ إن تكنْ ـ إذْ يحلُّ الخطبُ ـ رَحْبَ الجَنانْ

٤ ـ وقال تأبط شراً (أو خلف الأحمر) في الرثاء :

إنَّ بالشِّعبِ الذي دونَ سَلْعٍ لَقتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ
خلّفَ العِبْءَ عليَّ وولَّى أنا بالعِبْءِ لهُ مستقِلُّ
خَبرٌ ما نابنا مُصْمئِلٌّ جَلَّ حتى دَقَّ فيه الأجلُّ
بزَّني الدهرُ وكانَ غَشوماً بأبِيٍّ جارُه ما يَذِلُّ(١)

٥ ـ ولأبي محجنٍ الثَّقَفيِّ :

صاحِبا سَوْءٍ صَحِبتُهما صاحَباني يومَ أرتحِلُ
ويقولان : ارتحِلْ معَنا وأقولُ : إنَّني ثَمِلُ
إنَّني باكَرتُ مُتْرَعةً مُزَّةً ، راووقُها خَضِلُ(٢)

---

(١) سلع : شق في الجبل ، أو اسم موضع . ما يطل : لا يذهب هدراً . مستقل : من استقل بالأمر : قام به وانفرد بتدبيره . مصمئل : شديد ، ثقيل . بزني : غلبني ، والمراد : فجعني . والأبي : المتصعب الممتنع .

(٢) المزة : الخمر اللذيذة الطعم ، تلذع اللسان . والراووق : المصفاة ، أو إناء الشراب . وخضل : ندي مبتل . يريد أن الخمر بنت ساعتها .

٦ — وقال امرؤ القيس :

وخليلٍ قد أفارقُه ... ثم لا أبكي على أثَرِه

وابنِ عَمٍّ قد تركتُ له ... صَفْوَ ماءِ الحَوْضِ عن كَدَرِه

وابنِ عمٍّ قد فُجعتُ به ... مثلَ ضَوْءِ البدر في غُرَرِه

* * *

البحر الخفيف

من الأبحر السباعية الممتزجة . وسمي خفيفاً لخفته على اللسان . وهو يستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ – التـــام

أجزاؤه :

فاعلاتن مستفـع لـن(١) فاعــلاتن فاعــلاتن مستفــع لــن فاعلاتــن

والبيت الذي يضبط وزنه قول صفي الدين :

ياخفيفــاً خفــّتْ بـه الحركــات فاعــلاتن مستفــع لــن فاعــلاتن

العروض والضرب

له عروضان وثلاثة أضرب :

١ – العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ضربان :

آ – الضرب الأول صحيح مثلها (فاعلاتن) ومثاله :

لستُ أرجــو تخفيفـَهـــا منْ عـَذابي عــن فؤادي والوَعْي مِــن هواها

العروض (من عذابي = فاعلاتن) ، والضرب (من هواها = فاعلاتن) .

---

(١) تكتب « مستفع لن » هكذا في هذا البحر لأنها مركبة من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق . أما الموصولة في غيره « مستفعلن » فهي مركبة من سببين خفيفين ثم وتد مجموع ، وهذا بحسب التغيرات التي تطرأ عليها ، إذ لا يجوز في البحر الخفيف أن تحذف الفاء من « مستفع لن » – وهو ما يسمى بالطي – لأنها واقعة في وسط الوتد المفروق « تفع » وليست حرفاً ثانياً من « السبب » . ولذا تكتب بالشكل المشار إليه .

ب ـ **الضرب الثاني محذوف** (أي أسقط سببه الخفيف) : فأصبح **(فاعلا)** وينقل إلى **(فاعلن)** . ومثاله قول الكميت :

لَيتَ شِعري هل ثُمَّ هل آتِيَنْهُم أم يَحُولَنْ مِن دون ذاكَ الرَّدى

العروض (آتِيَنْهم = فاعلاتن) ، والضرب (كَ الردى = فاعلن) .

٢ ـ العروض الثانية محذوفة (فاعلن) ولها ضرب واحد. مثلها :

إن قَدَرْنا يوماً على عامرٍ ننتصفْ منه أو ندَعْهُ لَكُمْ

العروض (عامرٍ = فاعلن) ، والضرب (هُو لكم = فاعلن) باشباع الهاء المضمومة . ويجوز عدم الإشباع على الخبن .

جوازات العروض والضرب :

١ ـ إن « **الخبن** » يصح أن يدخل على العروضين وأضربهما .

٢ ـ قد يلحق « **التشعيث** »(١) الضرب الأول (فاعلاتن) فيصبح (فالاتن) وينقل إلى (مفعولن) . وعندئذٍ يأتي هذا الضرب صحيحاً تارةً ، ومشعثاً تارةً أخرى ، في قصيدة واحدة . وهو جائز .

جوازات الحشو :

١ ـ **(فاعلاتن)** يلحقها :

آ ـ **الخبن** (حذف الثاني الساكن) فتصبح (فعِلاتن) .

ب ـ **الكف** (حذف السابع الساكن) فتصبح (فاعلاتُ) .

جـ ـ **الشكل** (مركب من الخبن والكف) فتصبح (فَعِلاتُ) وهو قبيح .

٢ ـ **(مستفع لن)** : يلحقها التغييرات السابقة أيضاً وهي :

آ ـ **الخبن** (متفْعِ لن) وتنقل إلى (مَفاعِ لُنْ) .

ب ـ **الكفّ** (مستفع لُ) .

جـ ـ **الشكل** (متَفْعِ لُ) وتُنقل إلى (مَفاعِ لُ) .

والأخيران قبيحان في الشعر .

---

(١) التشعيث : حذف أول الوتد المجموع ، كالعين من « فاعلاتن » فتصبح « فالاتن » وتنقل إلى « مفعولن » .

٢ ـ المجزوء

وزنه :

فاعـلاتن مستفـعلـن فاعـلاتن مستفـعلـن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان :

١ ـ **الضرب الأول صحيح مثلها** (مستفع لن) وشاهده :

ليـت شعري مـاذا تـرى أمْ عَمْـرٍو في أمْرنـا

العروض (ماذا ترى = مستفع لن) . والضرب (في أمْرنا = مستفع لن) .

٢ ـ **الضرب الثاني مخبون مقصور** ، أي حذف ثانيه الساكن . وثاني السبب الأخير مع تسكين الأول من هذا السبب . فيصبح (متفع لْ) وينتقل إلى (فعولن) مثل :

كـلُّ خطْبٍ انْ لم تكـو نُـوا غضبتُـمْ يسـيرُ

العروض (إن لم تكو = مستفع لن) ، والضرب (يسير = فعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ ـ يلحق **الخبن** (مستفع لن) فتصير (مُتَفْع لن) وتنقل إلى (مفاع لن) .

٢ ـ ويلحقها أيضاً **الخبن والقصر** معاً : هي وضربها ، فتصبح (متَفْع لْ) وتنقل إلى (فعولن) .

جوازات الحشو :

يلحق (فاعلاتن) من التغيير ما يلحقها في حشو الخفيف التام .



ملاحظـة :

الخفيف من أخف البحور على الطبع وأكثرها طلاوةً على السمع ، وقرباً من النفس . وهو يشبه الوافر ليناً وطواعيةً للنظم ، ولكنه أكثر سهولة وأحسن انسجاماً ؛ مما يجعله

أقرب إلى القول المنثور . وقربه هذا من النثر بادٍ على أكثر ما نظم عليه ، إلا أن الشاعر إذا أجاد فيه استطاع أن يزيل عنه صفة النثرية تلك ، ويسبغ عليه نغماً أليفاً ، ولحناً خفيفاً ، ومعنى لطيفاً ، وليس في بحور الشعر بحرٌ نظيره يصلح للتصرف في جميع المعاني : فخراً وحماسةً ، وغزلاً ومديحاً ، ورثاءً ووصفاً ، وعتاباً وحكمة ، وما أكثر القصائد التي تنتسب في وزنها إلى هذا البحر عند المتنبي وبشار والبحتري والمعري .

ومن الجدير بالذكر أن أكثر ما تقع الأبيات المدوّرة في عروض هذا البحر . وهو دليل على التروة ، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل حتى عند المطبوعين من الشعراء .



خلاصة الخفيف التام

العروض والضرب : ١ ــ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن { ١ ــ فاعلاتن / ٢ ــ فاعلن }

٢ ــ فاعلاتن مستفع لن فاعلن فاعلاتن مستفع لن فاعلن(١)

الخبن	:	فعلاتن متفع لن	ــ	فَعِلاتن متفع لن	ــ
الكف	:	فاعلاتُ مستفع لُ	ــ	فاعلاتُ مستفع لُ	ــ
الشكل	:	فَعِلاتُ متفع لُ	ــ	فَعلاتُ متفع لُ	ــ

خلاصة مجزوء الخفيف

العروض والضرب : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن { مستفع لن / متفع لْ }

متفع لن
مفتع ل (فعولن)

الخبن	:	فعِلاتن	ــ	فَعِلاتن	ــ
الكف	:	فاعلاتُ	ــ	فاعلاتُ	ــ
الشكل	:	فَعِلاتُ	ــ	فَعِلاتُ	ــ

---

(١) يجوز أن يلحق الخبن عروضي الخفيف وأضربه .

تدريب على « الخَفيف »

١ – للمتنبي :

صحِبَ الناسُ قبلَنـا ذا الزمانـا ... وعنَاهُـم مـن أمـرِه ماعنَانا
وتولَّوْا بغُصَّةٍ كلُّهم منـه ، وإن سَـرَّ بعضَهم أحيانـا

٢ – للبحتري :

صنتُ نفسي عمـا يدنّس نفسي ... وترفّعتُ عـن جَدا كـلِ جِبْس
وتماسكتُ حين زعزعني الدهـ ... ـرُ التماساً منه لِتَعْسي ونُكْسي

٣ – للمعري :

غيرُ مُجدٍ في ملّتي واعتقادي ... نـوحُ بـاكٍ ولا ترنُّـمُ شادي
ربَّ لحدٍ قـد صار لحداً مِراراً ... ضاحكٍ مـن تزاحُـم الأضداد

٤ – لآخر :

ليس من ماتَ فاستراح بميْـتٍ ... إنمـا الميّـتُ ميّـتُ الأحيـاء
إنمـا الميْتُ مَـن يعيش كئيبـاً ... كاسفـاً بالُـه قليـلَ الرجـاء

٥ – لبشار بن برد :

قـال ريمٌ مرعّـثٌ ... ساحـرُ الطـرفِ والنظَـر :
لسـتَ واللهِ نائـلي ... قلـتُ : أو يغلـبَ القـدَرْ
أنت إن رُمْـتَ وَصْلَنـا ... فانْـجُ ، هـل تُـدرِكُ القمرْ ؟

٦ – وقال أبو العتاهية :

عُتْـبُ ، مـا للخيـالِ ... خَبّـرِيـني ومـالي
لا أراه أتـاني ... زائـراً مُـذْ ليـالي
لـو رآني صـديقي ... رَقَّ لي ، أو رثَـى لي
أو يـراني عـدوّي ... لانَ مِـن سوء حـالي

٧ – وقال ابن الرومي في المغنية « وحيد » :

يــــا خليــليَّ تيّمتْــني وحيــدُ ... ففؤادي بهــــا معنىً عَميــدُ
غادةٌ زانَهــا مــن الغصن قَــدٌّ ... ومــن الظّبْي مُقلتــانِ وجيــدُ
تتغنّــى كأنهــــا لا تُغنّــي ... مــن سكون الأوصــال وهي تُجيد
مــدَّ في شأوِ صَوْتِها نَفَسٌ كــا ... فٍ ، كأنفــاس عاشقيهــا مَديدُ

* * *

بحر الرّمل

سمي بذلك لسرعة النطق به ، وذلك لتتابع (فاعلاتن) فيه . ويطلق (الرمل) لغةً على الإسراع في المشي .

وهذا البحر سباعي التفعيلات ، ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ – التـــام

أجزاؤه في الأصل : (فاعلاتن) ست مرات :

فاعـــلاتن فاعـــلاتن فـــاعلاتن فاعـــلاتن فاعـــلاتن فاعـــلاتن

ولكن عروضه لا تستعمل إلا محذوفة : « فاعلن »[1]

وقد ضبط الحلّي وزن الرمل بقوله :

رمَـــلُ الأبحـــرِ تَرويــــه الثِقـــاتُ فاعـــلاتن فاعـــلاتن فاعلاتـــــن

العروض والضرب

للرمل التّام عروض واحدة محذوفة (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ – الضرب الأول صحيح (فاعلاتن) وشاهده قول الشاعر :

رُبّ ركْبٍ قـــد أناخـــوا حولنـــا يَشربـــون الخمرَ بالمـــاءِ الـــزُلالِ

العروض (حولنا : فاعلن) ، والضرب (ءِ الزلالِ = فاعلاتن)

---

(١) شذ مجيء عروض الرمل تامة ، في غير التصريع ، في شعر بعض القدماء : كالمتنبي ، ومهيار الديلمي ، وفي شعر بعض المعاصرين : كعلي محمود طه ، والجواهري . وقد عده العروضيون من عيوب الشعر وسموه « الإقعاد » وهو اختلاف أعاريض القصيدة الواحدة . على أن بعض العروضيين ذكر للرمل التام عروضاً صحيحة ، لها ضرب مثلها .

٢ ــ **الضرب الثاني مقصور**(١) **(فاعلانْ)** وشاهده :

أَبلِـغِ النُّعمـانَ عـنّي مأْلُـكاً أنـه قـد طالَ حبْسـي وانتظارْ

العروض (مألكاً = فاعلن) ، والضرب (وانتظارْ = فاعلانْ) .

٣ ــ **الضرب الثالث محذوف** كالعروض : (فاعلن) . كقول الشاعر :

قالـتِ الخنسـاءُ لمّـا جئتُهـا: شابَ بَعـدي رأسُ **هذا واشتهَبْ**

العروض (جئتها = فاعلن) ، والضرب (واشتَهبْ = فاعلن) .

جوازات العروض والضرب :

يدخل (**الخَبْن**) وهو حذف الثاني الساكن . عـلى العروض والضرب معاً . وهو غير لازم فتصبح العروض المحذوفة وضربها المحذوف (فَعِلُنْ) بدلا من (فاعلن) أما الضرب الصحيح (فاعلاتن) فيصبح بعد الخبن (فَعِلاتن) . وأما الضرب المقصور (فاعلانْ) فيصبح بعد خبنه : (فَعِلانْ) .

جوازات الحشو :

يجوز في (**فاعلاتن**) ثلاثة تغييرات :

١ ــ **الخبن** : وهو حذف الثاني الساكن . فتصبح (فَعِلاتن) وهو حسن .

٢ ــ **الكف** : وهو حذف السابع الساكن . فتصبح(فاعلاتُ) وهو صالح إلاّ أنّ فيه شيئاً من القبح فتركه أولى . ويشترط لوجوده ألاّ يلحق الخبن الجزء التالي . لئلا يتوالى أربعة متحركات ، في جزأين : (تُ فَعِلاتُ) وهو غير جائز .

٣ ــ **الشكل** : وهو مجموع الخبن مع الكف . فتصبح (فَعِلاتْ) وهو قليل وقبيح ، ويشترط ألاّ يُكَفّ الجزء الذي يسبقه .

٢ ــ المجزوء

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (فاعلاتن) وأضربها ثلاثة :

---

(١) يجوز أن تكون العروض مقصورة مع الضرب المقصور في البيت المصرع ، والقصر : إسقاط ثاني السبب الخفيف ، وتسكين أوله .

١ ـ الأول مسبّغ(١) (فاعلاتان) وشاهده :

ياخليـــــليَّ اربَعَـــا واسْـــ ـــتَخْبِرا رَبْعـــاً بعُسفــانْ

العروض (يَّ اربَعا واسْـ = فاعلاتن) ، والضرب (عاً بعسفانْ = فاعلاتان) .

٢ ـ الثاني : صحيح مثلها (فاعلاتن) كقوله :

ليتَ هــذا الليـــلَ شَهـــرٌ لا نَـــرى فيــــه غَريبـــا

العروض (ليل شهرٌ = فاعلاتن) ، والضرب (هي غريبا = فاعلاتن) باشباع كسرة الهاء .

٣ ـ الثالث : محذوف (فاعلن) أي أسقط سببه الخفيف مثل :

ماليـــا قَـــرَّتْ بـــه العَيْــ ـــنانِ في الدنيـــا ثَمَـــنْ

العروض (رَتْ به العيْـ = فاعلاتن) ، والضرب (يا ثَمنْ = فاعلن)(٢) .

جوازات العروض والضرب :

١ ـ يدخل (الخبن) على العروض والضرب معاً : أي حذف الثاني الساكن،وهو غير لازم ، فان (فاعلاتن) في العروض الصحيحة وضربها الصحيح تصبح (فعِلاتن)(٣) .

٢ ـ كما أن (فاعلاتن) في الضرب الصحيح فقط قد يلحقها (القصر) فتصبح (فاعلانْ) .

٣ ـ ويُخبن الضرب المسبّغ أيضاً : « فاعلاتانْ » فيصبح : « فَعِلاتانْ » .

---

(١) التسبيغ : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، فهو من « أسبغ الوضوء » إذا أتمه باستيفاء أركانه . فان « فاعلاتن » تصبح بالتسبيغ « فاعلاتان » .

(٢) أثبت الزجاج لمجزوء الرمل عروضاً ثالثة محذوفة : « فاعلن » ولها ضرب مثلها . ولم يذكر الخليل ذلك ، ولعله عده من مشطور المديد المثمن (التام) . ومثاله قول الشاعر :

بُـؤسَ للحـربِ الـتي غادرَت قومـــي سُدَى

(٣) وقد يدخل « الكفّ » و « الشكل » على العروض الصحيحة أيضاً ، فتصبح : « فاعلات » و « فعلات » بضم التاء فيهما .

٤ ـ أما (فاعلن) في الضرب المحذوف فتصبح بالخبن (فَعِلُنْ) .

٥ ـ وشذ استعمال ضربه مشعثاً ، بحذف أول الوتد المجموع .

جوازات الحشو :

يجوز دخول (الخبن ، والكفّ ، والشكل) على حشو مجزوء الرمل . فـ (فاعلاتن) تصبح (فَعِلاتنْ) و (فاعلاتْ) و (فَعِلاتُ) .

ملاحظـــة :

نظمت على الرمل موضوعات شتى . وهو بحر الرقة . يجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات خاصة . ولهذا افتنّ فيه الأندلسيون ولعبوا به كل ملعب ، وأخرجوا منه ضروب الموشحات . ولم ينظم عليه الجاهليون كثيرا . وأكثره في مثل ما تقدم . ومع ذلك فلعنترة فيه شيء من الحماسة . ومن هذا البحر لامية ابن الوردي في الحِكم ، وقصيدة شوقي في العمّال ، وقصيدة حافظ إبراهيم في اليابان . و « الجندول » لعلي محمود طه ، و « الأطلال» لإبراهيم ناجي . ويائية ابن الفارض التي أولها :

سائقَ الأظعان يَطْوي البيدَ طَـيّْ   مُنْعِماً ، عرِّجْ عـلى كثبانِ طَـيّْ



خلاصة الرمل التام

العروض والضرب : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن { ١ ـ فاعلاتن / ٢ ـ فاعلانْ / ٣ ـ فاعلن }

الخبن	:	فعِلاتن	فعِلاتن	ــــ	فعِلاتن فعِلاتن	ــــ
الكـــف	:	فاعلاتُ	فاعلاتُ	ــ .	فاعلاتُ فاعلاتُ	ــــ
الشكل	:	ــــ	فَعِلاتُ(١)	ــــ	ــــ فَعِلاتُ(١)	ــــ

(١) يشترط ألا يكف الجزء الذي يسبقه .

خلاصة مجزوء الرمل

العروض والضرب :	فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	١ ـ فاعلاتانْ ٢ ـ فاعلاتن ٣ ـ فاعلن
الحسن :	فَعِلاتن ـــ	فَعِلاتن	ـــ

● ● ●

تدريب على «الرمل»

١ — للأخطل الصغير :

سائِــل العلياءَ عنّــــا والزّمانــا | هــل خَفَرْنا ذِمّةً مُــنْذُ عرَفانا ؟
المروءاتُ الّــتي عاشـــت بنــا | لم تــزَلْ تجــري سَعيراً في دِمانا

٢ — لعدنان قيطاز :

يا شبابَ العُــرب يا أُسْــدَ الحِمى | مَــن سِوانــا يَحسِمُ الــداءَ العياءَ ؟
نحن جيلُ الوحدةِ الكبرى عـــلى | هَدْيِهــا سِرْنــا ، وكنــا أوفيـــاءَ
سائلوا التاريخَ عنّــا : هــل رأى | خُنَّعــاً في زَحْفنـــا . أو أدعيــاءَ

٣ — لعمر أبي ريشة :

أيهــا الجنديُّ ياكبشَ الفِــدا | ياشعـــاعَ الأمــــلِ المبتسِـم
بُوركَ الجـرحُ الــذي تَحمِلُـه | شرَفـــاً تحتَ ظـــلالِ العلَــمِ

٤ — لابن الورديّ في الحِكَم :

اِعتَزِلْ ذِكْــر الأغــاني والغزَلْ | وقُلِ الفصْلَ وجانِبْ من هــزَلْ
ودَعِ الذكـــرى لأيـــام الصِّبـا | فلأيــامِ الصِّبــا نجْــمٌ أفــلْ

٥ — لشوقي في الطيّارة :

مركبٌ لـــو سلَفَ الــدّهرُ بــه | كــان إحـدى مُعجزاتِ القُدَماءْ
رائــعٌ . مرتفِعــاً أو واقعـــاً . | أنفُسَ الشجعــان قبــل الجُبَنـاءْ

٦ — لابن التعاويذي في وصف بطيخة :

حُلْـــوةُ الريـــقِ حَــلالٌ | دمُهـــا في كـــلِّ ملّـــهْ
نِصفُهـــا بـــدرٌ وإن قسّمْتَهـــا صـــارت أهلّـــــــه

٧ ـ لابن سينا في الخمر :

صَبّتهــا في الكــأس صِرْفــاً ... غَلَبــتْ ضَــوءَ السّــراجْ
ظَنّتهــا في الكــأس نــاراً ... فطَفَــاهــا بالمِــزاجْ

٨ ـ وقال المتنبي في مدح بدر بن عمّار :

إنمـا بدرُ بــن عمّارٍ سحــابُ ... هَطِــلٌ ، فيــه ثــوابٌ وعقــابُ
إنمــا بــدرٌ رزايــا وعطايــا ... ومنايــا ، وطِعــانٌ ، وضِرابُ
ما يُجيــل الطّــرْفَ إلاّ حَمِدَتْــهُ ... جُهْدَها الأيــدي وذمّتْه الرقابُ
ما بِهِ قتْلُ أعاديــه ، ولكــنْ ... يتّقي إخــلافَ ما تَرجــو الذئابُ



٤ — مستفعلن

البحر المنسرح

سمي بذلك لانسراحه وسهولته، أي سهولة جريانه على اللسان . وهو من الأبحر السباعية الممتزجة . ويستعمل تاماً ومنهوكاً .

١ — التام

هو مبني على ستة أجزاء . ووزنه في الأصل :

مستفعلن مفعولاتُ(١) مستفعلن   مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

ولكنه لا يستعمل كذلك . وإنما يتمير على الغالب :

مستفعلن فاعلاتُ مفْتَعِلن   مستفعلن فاعلاتُ مفْتَعِلن

وضابطه قول الحلي :

منسرحٌ فيه يُضرَبُ المثَلُ   مستفعلن مفعولات(٢) مفتعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفعلن)(٣) ولها ضربان :

١ — الأول مطوي لزوماً (مُفْتَعِلن)(٤) وشاهده :

إنّ ابن زيدٍ لازالَ مستعمِلاً   للخيرِ يُفشي في مِصْرِه العُرُفا(٥)

العروض (مستعملاً = مستفعلن) ، والضرب (ه ِ العُرْفا = مفتعلن) .

---

(١) هذه التفعيلة متحركة الآخر من أصلها وينفرد المنسرح بذلك من بين الأبحر .

(٢) ويروى : « فاعلات » بضم التاء ، ذهاباً إلى الغالب في النظم على هذا البحر .

(٣) هذه العروض يندر استعمالها صحيحة والأكثر استعمالها مطوية بحذف الرابع الساكن : « مفتعلن » .

(٤) حذف الرابع الساكن من « مستفعلن » فتصبح « مستعلن » وتنقل الى « مفتعلن » .

(٥) مستعملا للخير : أي يقع منه الإكرام والإحسان . المصر : البلدة . العرف : المعروف .

٢ — الثاني : **مقطوع (مفعولن)**(١) وهو مردوف غالباً . ومثاله :

اصبرْ علی خُلْقِ مَن **تعاشره** وداره . فاللبيبُ **مَن داری**

العروض (عاشره = مفتعلن) ، والضرب (مَن داری = مفعولن) .

جوازات العروض :

١ — **مستفعلن** (في العروض) : يصيبها الطيّ غالباً فتصبح (مفْتعلن) وهو حسن جائز وكثير الورود .

٢ — **مستفعلن** (في العروض أيضاً) : يصيبها الخبن وهو حذف الثاني الساكن فتصبح : (مُتَفْعِلن)(٢) .

جوازات الحشو :

١ — (**مستفعلن**) : يصيبها التغيرات التالية :

آ — **الخبن** : وهو صالح وتصبح (مُتَفْعِلن) وقد تنقل إلى (مفاعلن)(٣) .

ب — **الطيّ** (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مستَعِلن) وتنقل إلى (مُفْتَعِلن) وهو حسن في الشعر .

جـ — **الخبْل**(٤) (وهو اجتماع الطيّ والخبن) فتصبح (مُتَعِلُنْ) وتنقل إلى (فَعِلَتُنْ) . وهذا نادر ومُفْرط في القبح .

٢ — (**مفعولات**) : يصيبها :

آ — **الطي** : (غالباً) وهو جائز كثير الورود ، بل مستحسن : وتصبح (مَفْعُلاتُ) وتحول إلى (فاعلاتُ) .

---

(١) حذف آخر الوتد المجموع — وهو النون من « مستفعلن » — وسكن ما قبله ، وهو اللام ، فصار « مستفعل » بسكون اللام ، ونقل إلى « مفعولن » .

(٢) وأجاز بعضهم مجيء الضرب مخبوناً أيضاً على « متفعلن » ولكن ذلك خلاف الأولى ، وحمل على الشذوذ .

(٣) وأجاز بعضهم خرم « متفعلن » المخبونة ، في أول المنسرح خاصة ، فتصبح « تفعلن » وتنقل إلى « فاعلن » ، وهو ممتنع عند الخليل ، لأن الخرم لا يكون إلا في الوتد المجموع أصلا .

(٤) الخبل ، في اللغة : الإفساد . يقال : خبل فلاناً : أي أفسد عقله وأذهب فؤاده . وخبل الإنسان والحيوان : أفسد أعضاءه بقطع أو غيره ، فلا تؤدي عملها .

ب ــ الخبن : فتصبح (مَعُولاتُ) وتنقل إلى « فَعُولاتُ » وهو قبيح .

جـ ــ الخبل : (اجتماع الطيّ والخبن) فتصبح (مَعُلات) وتنقل إلى (فَعُلات) وهو نادر ومفرط في القبح .

٢ ــ منهوك المنسرح

هو الذي ذهب ثلثاه وبقي منه تفعيلتان فقط (مستفعلن مفعولات) وهذا تشكلان البيت ، وبذلك يصبح الجزء الأخير عروضاً وضرباً في الوقت نفسه .

وتجيء (مفعولات) فيه على شكلين :

١ ــ موقوفة(١) : **(مفعولانْ)** والردف لازم لها أو مستحسن . مثالها قول هند بنت عتبة :

صبراً بني عبدِ الدارْ

٢ ــ مكسوفة(٢) : (مفعولنْ) ومثالها قول أمّ سعد بن معاذ ترثي ولدها :

ويلمّ سعدٍ سعْدا(٣)

جوازاته في الجزء الأخير :

١ ــ الجزء الموقوف . **(مفعولان)** : يلحقه **الخبن** فيصبح (مَعولانْ) وينقل إلى (فَعولان) وبذلك يكون منهوكاً موقوفاً مخبوناً .

٢ ــ الجزء المكسوف : **(مفعولن)** : يلحقه **الخبن أيضاً** فيصبح (مَعولنْ) وينقل إلى (فَعولن) وبذلك يكون منهوكاً مكسوفاً مخبوناً .

جوازات الحشو :

قد يصيب **الخبن (مستفعلن)** فتصبح (مُتَفْعِلُنْ) .



(١) الوقف : تسكين السابع المتحرك ، فـ « مفعولاتُ » تصبح « مفعولاتْ » وتنقل إلى « مفعولانْ » .

(٢) الكسف : حذف السابع المتحرك وهو التاء من « مفعولات » فتصبح « مفعولا » وتنقل إلى « مفعولن » . والكسف في اللغة : القطع . وقد يسمى عند بعض العروضيين : « الكشف » ، ووجه التسمية أن الكشف في الأصل إزالة الغطاء ، والحرف الأخير كالغطاء ، فشبهت إزالته بإزالة الغطاء .

(٣) أي : ويلٌ لأم سعدٍ من سعد .

ملاحظـــة :

في « المنسرح » ليونة ورِقّة تساعدان على التأمل والتعبير عن المشاعر التي تعتاج في النفس ، وذلك ما تحس به في قصيدة أبي فراس التي يناجي فيها أمّه . وفي لاميّة الأعشى : « إن محلاً .. » وغيرهما . من قصائد الشكوى والرثاء والحكمة .

ولكن هذا البحر . على رقته ولينه . مـــن البحور الصعبة العسرة . وســـرّ ذلك يكمن وراء هذا اللين الذي يقرّبه من النثر . فيخيلّ إليك أن فيه شيئاً من الاضطراب. وربما كان هذا سبب انصراف الشعراء عن ركوب متنه .



خلاصة المنسرح التام

العروض والضرب : مستفعلن مفعولاتُ **مستفعلن** مستفعلن مفعولاتُ { ١ — **مفْتعلن** / ٢ — **مفعولن** }

الخبن	: مُتَفْعِلن فَعولاتُ	—	مُتَفْعِلن فَعولاتُ	—
الطي	: مُفْتَعِلن فاعلاتُ	—	مفْتَعِلن فاعلاتُ	—
الخبل	: مُتَعِلن فَعِلاتُ	—	مُتَعِلن فَعِلاتُ	—

خلاصة منهوك المنسرح

	١ — مستفعلن	**مفعُولانْ**
الخبن :	مُتَفْعِلن	فَعولانْ
	٢ — مستفعلن	**مفعولنْ**
الخبن :	متَفْعِلن	فعولن



تدريب على « المنسرح »

١ — لأبي فراس :

ياحسرةً ما أكادُ أحملها	آخرها مزعجٌ وأوّلُها
عليلةٌ بالشآم مفردةٌ	باتَ بأيدي العِدى مُعلّلها
تسأل عنا الركبانَ جاهدةً	بأدمُعٍ ما تكاد تُمهلها :
يا مَن رأى لي بحِصْن خرشنةٍ	أسْدَ شرىً في القيود أرجُلها؟

٢ — ولصفي الدين الحلّي :

قد أضحكَ الروضَ مدْمعُ السحُبِ	وتوّجَ الزهرُ عاطلَ القُضُب
وقهقهَه الوردُ للصَّبا ، فغدَتْ	تملأُ فاهُ قُراضةُ الذهَبِ

٣ — ولابن الرومي في الشّيب :

أوّلُ بَدْءِ المَشيب واحدةٌ	تُشعِل ما جاورَتْ من الشعَرِ
مِثلَ الحريقِ العظيمِ تَبدؤه	أولَ صَوْلٍ صغيرةُ الشَّررِ

٤ — وللحلي في الرثاء :

انظُر إلى المجد كيف ينهدمُ	وعُروةِ المُلْك كيف تَنفصِمُ
واعجَب لشُهب البُزاةِ كيف غدَتْ	تسطو عليها الحِدآنُ والرَّخَمُ(١)

٥ — وقال آخر :

في شَجر السَّرْوِ منهمُ مثَلٌ	له رُواءٌ وما له ثَمَرُ

٦ — وقال البحتري :

كم من حنينٍ إليكَ مجلوبِ	ودمع عينٍ عليك مسكوبِ

---

(١) البازي : من صقور الصيد . والحِدَأة : طائر خطاف . والرخم : طائر طويل الجناحين والذنب .

وأنتَ في شَحْطِ نيّــــةٍ قَذَفٍ يَهـونُ فيهـا عليـك تعـذيبي[1]

وما يزال الفراقُ يبحـث عـــن ثأرٍ ، لـدى العاشقـين ، مطلوبِ

٧ ـ ولأمّ سعد بن معاذ ـ حين مات ابنها سعد يوم الخندق :

ويْلُـمّ سَعْدٍ سَعْـدا

صرامـةً ، وجِـــدّا

وسـؤدداً . ومجْـــدا

وفارسـاً مُعَـــدّا

سُـدّ بـه مَسَـدّا

يَقُـدُّ هامـاً قَـدّا



(١) الشحط : البعد ، أو المزار . نيةٌ قذف : رحلة بعيدة .

البحر البسيط

سمي بذلك لانبساط أسبابه أي تواليها ، ففي كل جزء سباعي سببان متواليان . وهو (فعيل) بمعنى (مفعول) . وهو أيضاً من الأبحر الممتزجة ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ — التام

وزنه في الأصل :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وبيته عند الحلي ، في الوزن المستعمل :

إن البسيط لديه يُبسَط الأمَلُ   مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن

العروض والضرب

له عروض واحدة مخبونة وجوباً (فَعِلن) . ولها ضربان :

١ — الأول : مخبون كعروضه (فعِلن) أي حذف ثانيه الساكن . ومثاله :

الخيلُ والليلُ والبيداء تعرفني   والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

العروض (رِفُنِي = فَعِلن) ، والضرب (قلمُ = فَعِلن) .

٢ — والثاني : مقطوع[1] مردف غالباً (فعْلن) ، ومثاله قول الحطيئة :

من يفعلِ الخيرَ لايَعْدَمْ جَوازيَهُ   لايَذهبُ العُرْفُ بين اللهِ والناس

العروض (زِيَهُ = فعِلن) ، والضرب (ناسِ = فعْلن) .

---

(١) القطع : حذف أول الوتد المجموع وهو العين من (فاعلن) فأصبح (فالن) ونقل إلى (فعلن) بسكون العين . ويجوز أن تقول حذف : ساكن الوتد المجموع ، وهو النون من « فاعلن » ، وسكن ما قبله وهو اللام فتصبح « فاعل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .

جوازات الحشو :

١ — (**مستفعلن**) : يجوز فيها :

آ — **الخَبْن** : (حذف الثاني الساكن) فتصبح (مُتَفْعلن) . وهو حسن إذا لحقها في أول الصدر وأول العجز . قليل وغير مستحسن في سائر الحشو .

ب — **الطيّ** : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مفتعلن) وهو قليل وغير حسن ، ولكنه مقبول في الشطر الأول فقط عند بعضهم .

جـ — **الخَبْل** : (اجتماع الخبن والطي) فتصبح (مُتَعِلُنْ) وهو نادر جداً وقبيح جداً أيضاً . فيحسن بالشاعر اجتنابه .

٢ — (**فاعلن**) : يلحقها الخبن فتصير (فَعِلُنْ) وهو حسن .

٢ — مجزوء البسيط

يجوز استعمال البسيط مجزوءاً بأن تصير أجزاؤه ستة بحذف (فاعلن) الأخيرة من كل شطر ويصبح وزنه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

العروض والضرب

له عروضان تتوزعهما أربعة أضرب :

١ — **العروض الأولى** : **صحيحة (مستفعلن)** ، ولها ثلاثة أضرب :

أ — **الأول** : مُذيّل[1] مردوف (مستفعلانْ) ومثاله قول الأسْود بن يعفُر :

إنّا ذممنا ، على ما خيّلَتْ ، سعدَ بن زيدٍ وعَمْراً مِنْ تَميمْ

العروض (ما خيّلت = مستفعلن) ، والضرب (رأ من تميمْ = مستفعلانْ)

---

(١) ويقال أيضاً مُذال . والتذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، فـ (مستفعلن) تصير بالتذييل « مستفعلانْ » بسكون النون .

ب – **الثاني** : صحيح كالعروض (مستفعلن) . وشاهده قول مرقّش :

مــاذا وقوفي عــلى ربــعٍ عفــا مُخْلَوْلِــقٍ دارسٍ مستعجِــمِ

العروض (ربْعٍ عفا = مستفعلن) . والضرب (مستعجم = مستفعلن) .

ج – **الثالث** : مقطوع[1] : (مفعولن) ، ومثاله :

سـيروا معــاً إنمــا ميعــادُكمْ يــوم الثلاثــاء بطْــنَ الــوادي

العروض (ميعادُكم = مستفعلن) . والضرب (نَ الوادي = مفعولن) .

٢ – العروض الثانية : مقطوعة (مفعولن) . ولها ضرب واحد مقطوع (مفعولن) ومثالــه :

مــاهيَّج الشــوقَ مــن أطــلالٍ أضحت قفاراً كوحْيِ الواحــي[2]

العروض (أطلالٍ = مفعولن) . والضرب (يِ الواحي = مفعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ – يلحق العروضَ المقطوعةَ وضربها : (**الخبنُ**) وهو حذف الثاني الساكن فتصيران (فعولن)[3] . ويسمى الوزن عندئــذ (المكبول) أو (مخلّع البسيط) . ومثاله :

أصبحت والشيــب قــد علاني يــدعو حثيثــاً إلى الخضــابِ

٢ – مستفعلان : (أول أضرُب العروض الأولى) : يدخله (**الخــبن**) فيصير (مُتَفْعِلانْ) .

---

(١) وذلك بحذف أول الوتد المجموع من « مستفعلن » وهو العين ، فتصبح « مستفلن » وتنقل إلى « مفعولن » أو بحذف ساكن الوتد المجموع ، وهو النون ، وتسكين ما قبله وهو اللام ، فتصبح « مستفعل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « مفعولن » .

(٢) ما : اسم موصول ، ومن : بيان لـ « ما » . وجملة « أضحت » خبر « ما » ، وأنث الفعل باعتبار معنى « ما » يعني الأطلال نفسها . ووحي الواحي : كتابة الكاتب .

(٣) فالتفعيلة الأصلية المقطوعة « مفعولن » تصبح بعد الخبن « معولن » وتنقل إلى « فعولن » .

٣ ـ مستفعلن : (الضرب الثاني الصحيح من العروض الأولى) يدخله :

آ ـ الخبن (حذف الثاني الساكن) فيصبح (مُتَفْعِلن) .

ب ـ الطيّ (حذف الرابع الساكن) فيصبح (مُسْتَعِلن) .

جـ ـ الخبْل (اجتماع الطيّ والخبن) فيصبح (مُتَعِلُنْ) ، وينقل إلى (فَعِلَتُنْ) .

جوازات الحشو :

(مستفعلن) : يدخلها :

١ ـ الخبن : (حذف الثاني الساكن) فتصير (مُتَفْعِلن) وهو صالح لا بأس به .

٢ ـ الطيّ : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مُسْتَعِلن) .

٣ ـ الخبْل : (تجمع الطيّ والخبن) فتصبح (مُتَعِلُنْ) وتنقل إلى (فَعِلَتُنْ) .

ملاحظـــة :

البسيط بحر كثير الاستعمال كالطويل . وهو يقرب منه أيضاً في استيعاب الأغراض والمعاني المختلفة ولكنه لا يلين لينته للتصرف في التراكيب والألفاظ ، مع أن كلا البحرين متساوي الأجزاء .

وهو من ناحية أخرى يفوق الطويل رقةً وجزالة . ولهذا قلّ في شعر الجاهليين وكثر في أشعار المولّدين ومن بعدهم . ومن أمثلته في القديم معلقة النابغة ، وفي شعر العباسيين بائية أبي تمام في عمورية ، وعينيّة ابن زُريق البغدادي ، وقصيدة الرُّندي في رثاء الأندلس . وقد جرى معظم أصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينيّة على ركوب هذا البحر ، ورائدهم في ذلك كعب بن زهير في قصيدة « بانت سعاد » .



خلاصة البسيط التام

العروض والضرب : مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن { ١ — فعِلن ، ٢ — فعْلن

الخبن : مُتَفْعِلن فَعِلن متفْعِلن —— متفْعِلن فَعِلن متفْعِلن ——

الطي : مفْتعِلن —— مفْتَعِلن —— مفْتَعِلن —— مفْتَعِلن ——

الخبل : مُتَعِلن —— مُتَعِلن —— مُتَعِلن —— مُتَعِلن ——

خلاصة مجزوء البسيط

العروض والضرب: ١ — مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن { ١ — مستفعلانْ ، ٢ — مستفعلن ، ٣ — مفعولن

٢ — مستفعلن فاعلن مفعولن   مستفعلن فاعلن مفعولن

(قد يلحق الخبن العروض الثانية وضربها فتصيران :   فعولن ، ويسمى مخلع البسيط)

قد يلحق الخبن (مستفعلان) فيصير (متفعلان)

قد يلحق التغيير الضرب الثاني (مستفعلن) إلى :   متفعلن ، مفتعلن ، متعلن

الخبن : مُتَفْعلن —— ——   مُتَفْعلن —— ——

الطي : مفْتعلن —— ——   مفْتعلن —— ——

الخبل : مُتَعِلن —— ——   مُتَعِلن —— ——



تدريب على « البسيط »

١ . للنابغة :

يادارَ ميّة بالعلياء فالسَّنَدِ — أقْوَتْ وطال عليها سالِفُ الأَمدِ
وقفتُ فيها أُصيلاً كي أُسائلَها — عَيَّتْ جواباً . وما بالرَّبْع من أحد(١)

٢ لأبي تمام :

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتبِ — في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ
بيضُ الصفائحِ . لاسودُ الصحائف . في — متونهنّ جلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

٣ . لابن زُريق :

لاتَعْذُليه فإنّ العَذْلَ يُولِعُهُ — قد قلتِ حقّاً ولكنْ ليس يَسمعهُ
أستودعُ اللهَ في بغدادَ لي قمَراً — بالكرْخِ من فَلَكِ الأزرارِ مَطلعُهُ(٢)

٤ لأبي البقاء الرندي :

لكلِّ شيءٍ إذا ماتمَّ نُقصانُ — فلا يُغَرَّ بطيبِ العيشِ إنسانُ
هيَ الأمورُ كما شاهدْتَها دُوَلٌ — مَن سرَّه زمنٌ ساءتْه أزمانُ

٥ لكعب بن زهير :

بانت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ — متيَّمٌ إثْرَها لم يُفْدَ مكبولُ
وما سعادُ غداةَ البَيْن إذْ رحلتْ — إلا أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

٦ . لأحد الشعراء :

كأنما الماءُ في صفاء — — وقد جرى — ذائبُ اللُّجَيْنِ

---

(١) العلياء ، والسند : موضعان . أقوى المكان : خلا من أهله . عيَّتْ : عجزتْ .

(٢) العذل : اللوم . الكرخ : حي في بغداد .

٧ ــ ولآخر :

هــل ينفع الوجــدُ أوْ يُفيــــدُ ‏ ‏ ‏ ‏ أم هــل على من بكــى جُناحُ ؟

٨ ــ وقيل :

وزعموا أنهــم لَقِيَهُم رجـــلٌ ‏ ‏ ‏ ‏ فأخذوا مالَه وضربــوا عُنُقَــهْ

٩ ــ وقال ابن الرومي في الهجاء :

وجهــك ياعَمْــرُو فيــه طــولُ ‏ ‏ ‏ ‏ وفي وجــوه الكــلاب طـــول

والكلبُ وافٍ وفيــك غــدرٌ ‏ ‏ ‏ ‏ فقيــكَ عــن قَــدْرِه سُفُــولُ

وقــد يحُــامي عــن المواشـي ‏ ‏ ‏ ‏ ومــا تُحــامِيْ ولا تصُـــول

وأنت من بيــتِ أهــلِ ســوءٍ ‏ ‏ ‏ ‏ قصتُهُــم قصّــةٌ تطــولُ

مستفعلــن فاعلــن فعـــولُ ‏ ‏ ‏ ‏ مستفعلــن فاعلــن فعـــولُ

بيــتٌ كمعنــاك ليس فيــه ‏ ‏ ‏ ‏ معــنًى ســوى أنــه فُضــول



بحر الرّجز

سمي بذلك لاضطرابه . ويقال للناقة التي يرتعش فخذاها : (رجزاء) . وإنما كان هذا البحر مضطرباً لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه . ولأنه يكثر فيه الجوازات والتغييرات . ثم إنه يستعمل تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً . فهو أكثر الأبحر تغيّراً . لا يثبت على حال واحدة . وفي هذا ما يسهّل على الشعراء أن ينظموا عليه ، لـــذا أطلق القدماء عليه اسم : (حمار الشعراء) . وكان فيما مضى مطيّةً للشعر التعليمي ، إذ نظموا عليه مختلف المتون : من نحو وصرف وبلاغة وعروض ومصطلح الحديث ، كألفية ابن مالك وغيرها ، كما نظموا عليه الشعر القصصي .

وقد كان هذا البحر أول ما نظم عليه العرب أشعارهم في الجاهلية الأولى ، لسهولته وموافقته للغناء وحداء الإبل ، وامتياح الماء ، ومواقف الحروب والفخر . وسمّوا المنظومة منه أرجوزة .

والرجز من الأبحر السباعية ، وهو يستعمل ـــ كما ذكرنا ـــ تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً .

١ ـــ الرجز التـــام

وزنـــه :

مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن   مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن

وبيت الحلي في ضبط وزنه :

في أبحـــر الأرجازِ بَحـــرٌ يَسْهُـلُ   مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (مستفعلن) ، ولها ضربان :

١ — الضرب الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مستفعلن) ، وشاهده :

فارقتُ أطلالاً وفيها عُصبةٌ قد قطّعتْ من صُحبتي أطماعَها

العروض (ها عصبةٌ = مستفعلن) ، والضرب (أطماعها = مستفعلن) .

٢ — الضرب الثاني : مقطوع[١] (مفعولن) ويلزمه الردف . كقوله :

القلبُ منها مستريحٌ سالمٌ والقلبُ مني جاهدٌ مجهودُ

العروض (حٌ سالمٌ = مستفعلن) ، والضرب (مجهودُ = مفعولن)[٢] .

جوازات العروض والضرب :

١ — **الخبن** (حذف الثاني الساكن) : يلحق العروضَ وضربيْها : الصحيح والمقطوع ، فـ (مستفعلن) هنا تصبح (مُتَفْعلن) . و (مفعولن) تصبح (معوْلن = فعولن) .

٢ — **الطيّ** (حذف الرابع الساكن) : يلحق العروض والضرب الصحيحين ، دون الضرب المقطوع . فيصيران (مُسْتَعِلن = مُفْتَعِلن) .

٣ — **الخَبْل** (مجموع الخبن والطي) : يلحق العروض والضرب الصحيحين أيضاً ، دون الضرب المقطوع ، فيصيران (مُتَعِلن = فَعِلَتُن) . وهو قبيح[٣] .

جوازات الحشو :

يلحق حشوَ الرجز التام ما لحق عروضه وضربيه من تغييرات ، يعني : **الخبن ، والطيّ ، والخَبْل .**

---

(١) حذف ساكن وتده ، أي النون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فأصبح « مستفعل » بسكون اللام ، وينقل إلى « مفعولن » .

(٢) حكى بعضهم للرجز التام عروضاً ثانية مقطوعة « مفعولن » ، لها ضرب مثلها .

(٣) استعمل المولدون التذييل كثيراً في أضرب الرجز ، يعني زيادة حرف ساكن بعد الوتد المجموع « مستفعلان » . وهو شاذ .

٢ ـ المجـزوء

وزنـه :

مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة . وزنها (مستفعلن) . ولها ضرب واحد صحيح مثلها وزنه (مستفعلن) ، كقول الشاعر :

قَـد هـاجَ قلـبي منـزلٌ مِـنْ أمّ عَمْـرٍو مُقْفِـرُ

العروض (بي منزلٌ = مستفعلن) ، والضرب (رٍ مقفرُ = مستفعلن) .

جوازات المجزوء :

يلحق كلاً من عروضه وضربه وحشوه ، ما لحق الرجز التام ، مـن خبنٍ ، وطيّ ، وخَبْل .

٣ ـ المشطـور

وهو الذي حذف منه ثلاثة أجزاء ، وبقي على شطر واحد ثلاثيّ الأجزاء ؛ ويسمى هذا الشطر الباقي بيتاً ، وبذا تصبح عروضه هي نفسها الضرب أيضاً . ووزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وشاهده قول الشاعر :

ما هاجَ أحزاناً وشَجواً قدْ شَجا(١)

عروضه وضربه (واً قد شجا = مستفعلن)(٢) .

جوازات المشطور :

يلحق أجزاءه جميعاً مالحق التامَّ والمجزوء ، من خَبْنٍ ، وطيٍّ ، وخَبْل .

---

(١) ما : اسم استفهام . الشجو : الغصّة في الحلق . شجاه : أحزنه .

(٢) حكى بعضهم للمشطور عروضاً مقطوعة « مستفعلْ » بسكون اللام ، وتنقل إلى « مفعولن » . وهي الضرب أيضاً . ولها أمثلة في الشعر العربي ، ولا سيما المحدَث .

أما العروض المقطوعة (مفعولن) ـ التي حكاها بعضهم لمشطور الرجز ، وهي نفسها الضرب ـ فكثيراً ما يصيبها الخبْن فقط ، فتصبح (مَعُولن) ، وتُنقل إلى (فعولن) .

٤ ـ المنهـوك

وهو ما ذهب ثلثاه ، أي أربع تفعيلات ، وبقيت تفعيلتان اثنتان يقوم البيت كله عليهما . وتصبح العروض هي عين الضرب أيضاً (مستفعلن) . ووزنه :

مستفعلن مستفعلن

وشاهده قول دُريد بن الصِّمّة يوم حُنين :

يا ليتني فيهـا جَـذَعْ

أخبُّ فيهـا ، وأضَعْ[1]

فعروض البيت الأول وضربه : (فيها جـذَعْ = مستفعلن) . ومثلهما في البيت الثاني : (ها وأضع = مُفْتَعِلنْ) .

جوازات المنهوك :

يلحق أجزاءه الخبْن ، والطيّ والخبْل ، كما هو الشأن في تامّ الرجز ، ومجزوئه ، ومشطوره .



ملاحظات :

١ ـ إن الجوازات الكثيرة لبحر الرجز جعلته مرناً ليّناً ، بل أقرب إلى النثر ، حتّى أُبيح للراجز ما لم يُبَح للشاعر . ولم يكن للرجز مكان لائق في الشعر إلاّ في أواسط العصر الأموي على يد العجّاج وابنه رؤبة وغيرهما . وتبعهم المحدَثون من بعد ، كبشار ، وأبي نواس .. ممّن جمعوا بين الرجز والقصيد . ثم أصبح الرجز مطيّة للشعر التعليمي ، وميداناً لنظم العلوم والقصص ، ولا سيما في العصرين المملوكي والعثماني .

(١) الجذَع : الشاب القويّ . والخبب والوضع : نوعان من السير . ويُنسب هذا الرجز أيضاً إلى ورقة ابن نوفل .

٢ – والقصيدة في الشعر تقابلها الأرجوزة في بحر الرجز ، وتساهل بعضهم فسمّى الأرجوزة قصيدةً ، خلافاً للجمهور . ولا تسمى الأرجوزةُ كذلك إلا إذا طالت أبياتُها ، وإلا فهي قطعة أو مقطوعة .

وقد استخدم المُحْدَثون شكلاً من الرجز ، يتّفق فيه كل شطرين من الأرجوزة في رويٍّ واحدٍ ، كقول أبي العتاهية من أرجوزةٍ له :

حسبُكَ مِمّا تبتغيهِ القُوتُ	ما أكثرَ القُوتَ لِمَن يَموتُ
إن كان لا يُغنيكَ ما يكْفيكا	فكلُّ ما في الأرض لا يُغنيكا
لكلِّ ما يؤذي – وإن قَلَّ – ألَمْ	ما أطْوَلَ الليلَ على مَن لم يَنَمْ ...

ويطلقون على مثل هذه الأرجوزة اسم « المزدوجة » لازدواج الرويّ في كل بيتٍ منها ، كما يسمّونها « الأرجوزة المشطورة » .

وهاتان التسميتان : « المزدوجة » و « المشطورة » توحيان باختلافهم في جعْل الأرجوزة من تامّ الرّجز ، أو من مشطوره . فأبيات أبي العتاهية السابقة – وهي مزدوجة الأشطر – عددها ثلاثة بناءً على أنها من كامل الرجز ؛ ويكون كل بيتٍ منْها مصرَّعاً ، وهذه الأبيات عددها ستّة إذا جعلناها من مشطور الرجز ، وكلّ ثلاث تفعيلات تكوّن بيتاً كاملاً ، كما يكون كل بيتين شعراً مزدوجاً مستقلاً .

٣ – والأرجوزة إذا كانت من المشطور ذي التفعيلات الثلاث ، تُكتب أبياتُها بعضُها تحت بعض ، ولكن بعض الكتّاب والدارسين يجعلون كل بيتين في سطرٍ واحد ، وكأنهم ينظرون إليهما على أنهما بيت واحد مصرّع .

٤ – اختلف العلماء في عدّ الرَّجز من الشعر ، حتى ذهب بعضهم إلى أنه بضربٍ من السجع أشْبَه ، ولا سيما مشطوره ومنْهوكه . وجمهور العروضيّين يذهبون إلى أن الرجزَ من الشعر .

٥ – صنع المولّدون – مثل سَلْم الخاسر – أراجيزَ على تفعيلة واحدة في كل بيت ، وسمّى الجوهريّ ذلك بالمقطّع .



خلاصة الرجز التام

العروض والضرب :	مستفعلن مستفعلن **مستفعلن**	مستفعلن مستفعلن	١ ــ مستفعلن ٢ ــ مفعولن
الخبْن :	مُتَفْعِلن مُتَفْعِلن مُتَفْعِلن	متفْعلن متفْعلن	متفْعلن(١)
الطيّ :	مفْتَعِلن مفْتَعلن مفْتَعلن	مفْتَعلن مفْتَعلن	مفْتعلن(٢)
الخَبْل :	مُتَعِلن مُتَعِلن مُتَعِلن	مُتَعِلن مُتَعِلن	مُتَعِلن(٢)

○

خلاصة مجزوء الرجز

العروض والضرب :	مستفعلن **مستفعلن**	مستفعلن **مستفعلن**
الخبْن :	مُتَفْعِلن مُتَفْعِلن	مُتَفْعِلن مُتَفْعِلن
الطيّ :	مفْتَعلن مفْتَعلــن	مفْتَعلــن مفْتَعلن
الخَبْل :	مُتَعِلن مُتَعِلــن	مُتَعِلــن مُتَعِلن

○

خلاصة مشطور الرجز

العروض والضرب :	مستفعلــن	مستفعلــن	١ ــ مستفعلن ٢ ــ مفعولن
الخبْن :	مُتَفْعِلن	مُتَفْعِلُن	مُتَفْعلن
الطيّ :	مفْتعلن	مفْتعلن	مُفْتعلن
الخَبْل :	مُتَعِلن	مُتَعِلن	مُتَعِلن(٣)

○

---

(١) هذا في الضرب الصحيح عند خبنه . أما المقطوع فيصبح بعد الخبن (معولن ــ فعولن) .

(٢) هذا في الضرب الصحيح وحده ، دون الضرب المقطوع .

(٣) الضرب المراد هنا هو الصحيح « مستفعلن » ، في حالاته الثلاث : مخبوناً ، ومطوياً ، ومخبولاً . أما المقطوع فلا يلحقه إلا الخبن فقط ، ويصبح « فعولن » .

خلاصة المنهوك

العروض والضرب	:	مستفعلن	مستفعلن
الخبن	:	مُتَفْعِلن	مُتَفْعِلن
الطيّ	:	مفْتعلن	مفْتعلن
الخَبْل	:	مُتَعِلن	مُتَعِلن



تدريب على « الرجز »

١ – للسَّريّ الرفّاء في الشمعة :

مفتُولةٌ مجدولةٌ تَحكي لنا قَدَّ الأسَلْ
كأنها عُمْرُ الفتى والنارُ فيها كالأجلْ

٢ – للحطيئة :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلَّمُهْ إذا ارتقَى فيه الذي لا يعلَمُه
زَلّتْ به إلى الحضيضِ قدَمُهْ يريدُ أن يُعرِبَهُ ، فيُعْجِمُهْ(١)

٣ – لعبد المُحسن الصُّوري :

يَستوجبُ العفْوَ الفتى إذا اعترَفْ وتاب مما قد جَناهُ واقترَفْ
لقولِهِ : « قُلْ للذين كفروا إنْ ينتَهوا يُغْفَرْ لهم ما قد سلَفْ »(٢)

٤ – لصفي الدين الحلي :

لا بلّغَ الحاسدُ ما تمنّى فقد قضى وجداً وماتَ مِنّا
ولا أراه اللهُ ما يَرُومُهُ فينا ، ولا بُلّغ سوءٌ عنا
أبلَغكُم أني جحدتُ حبّكم أصاب في اللفظِ وأخطا المعنَى

٥ – لابن خلّكان :

يا سائلي عن حالتي خُذ شرحَها ملخّصا
قد صِرتُ بعد قوّةٍ تفَضُ أفلاذَ الحصى(٣)
أمشي على ثلاثةٍ أجْوَدُ ما فيها العصا

---

(١) أعرب الكلام : أوضحه وجاء به فصيحاً . وأعجمه : خلاف أعربه . وقوله : « فيعجمه » على الاستئناف : أي : فهو يعجمه .

(٢) ما بين الأهلة جزء من آية قرآنية .

(٣) تفض : تقطع وتكسر . والأفلاذ : ج فلذة وهي القطعة من الشيء .

٦ ــ لِرُؤبةَ يُنْشِدِ العنبري :

هــذا أوانُ الشدِّ فاشتدّي زِيَمْ
قدْ لفَّها الليلُ بسَوّاقٍ حُطَمْ
ليس بــراعي إبــلٍ ، ولا غنَمْ
ولا بجَــزّارٍ عــلى ظهرِ وَضَمْ(١)

٧ ــ ومن ألفيّة ابن مالك في « كان » وأخواتها :

ترفعُ « كان » المبتدا اسْماً ، والخبرْ	تَنصِبُه ، كَ «كان ســيداً عُمَرْ»
ككان: ظلَّ ، بات ، أضحى ، أصبحا	أمسى ، وصار ، ليس ، زالَ ، بَرِحا
فَــتِئَ ، وانفكَّ ، وهذي الأربعَــهْ	لشِبْه نفْــيٍ ، أو لنفيٍ مُتْبَعَــهْ
ومثلُ « كانَ »: « دامَ » مسبوقاً بـ «ما»	كَ « أعطِ مادمتَ مصيبــاً دِرهما »

٨ ــ ولأحدهم ، على لسان الضبّ :

أصبحَ قلــبي صَــرِدا
لا يشتهــي أن يَــرِدا
إلاّ عَــراداً عَــرِدا
وصِلّيانــاً بَــرِدا(٢)



(١) زِيَم : اسم فرس أو ناقة ، وقيل : اسم للحرب . والحُطَم : الراعي الظلوم للماشية . والوضَم : خشبة الجزار التي يقطع عليها اللحم .

(٢) صردَ عن الشيء : انتهى عنه . والعراد العرِد : الحشيش الذي خرج واشتد . والصلّيان : نوع من الشجر . والبرِد : البارد .

البحر السريع

سمي بذلك لسرعة النطق به ، ففي كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب(1)، بحسب دائرته العروضية ، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تجزئتها .

وهو من الأبحر السباعية . ويستعمل تاماً ومشطوراً .

١ ـ السريع التـــام

وزنه في الأصل :

مستفعلـــن مستفعلن مفعولاتُ   مستفعلـــن مستفعلن مفعولاتُ

ولكنه لا يستعمل هكذا سالماً ، صحيحَ العروض والضرب ، بل الوزن المستعمل منه هو :

مستفعلـــن مستفعلـــن فاعلنْ   مستفعلـــن مستفعلـــن فاعلنْ

وبيت الحلي في ضبط وزنه :

بحرٌ سريعٌ مالـــه ساحـــلُ   مستفعلـــن مستفعلـــن فاعلـــن

العروض والضرب

له عروضان يتوزعهما أربعة أضرب ، ثلاثة للأولى وواحد للثانية :

١ ـ العروض الأولى : مطوية مكسوفة(2) (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

---

(1) وذلك لأن في « مستفعلن » الأولى والثانية أربعة أسباب ، وفي « مفعولات » الثالثة ثلاثة أسباب ، لأن أول الوتد المفروق ـ وهو « لات » ـ فيه سببٌ خفيف صورةً .

(2) الطي : حذف الرابع الساكن ، أي الواو من « مفعولات » فتصبح (مفعلات) . والكسف : حذف السابع المتحرك ، أي التاء ، فتصبح « مفعلا » وتنقل إلى « فاعلن » . ويسمى « الكشف » أيضاً ، كما سبق في المنسرح .

أ – الأول : مطويّ موقوف(١) : (فاعلانْ) ويلزمه الردف . ومثاله قول الشاعر :

قُومي فقد نامت عيونُ الدّجى واستيقظت عينُ الصباح الجميلْ

العروض (نُ الدّجى = فاعلن) . والضرب (حِ الجميلْ = فاعلانْ) .

ب – الثاني : مطويّ مكسوف : (فاعلن) كالعروض . وبيته :

هاجَ الهوى رسمٌ بذات الغضا مُخْلَوْلِقٌ مستَعْجِمٌ مُحْوِلُ(٢)

العروض (تِ الغضا = فاعلن) ، والضرب (مُحْوِلُ = فاعلن) .

ج – الثالث : أصلم(٣) : (فَعْلُنْ) . كقول الشاعر :

قالتْ ولم تَقصِدْ لقيل الخَنا مَهلاً فقد أبلغْتَ أَسماعي

العروض (لِ الخنا = فاعلن) ، والضرب (ماعي = فَعْلن) .

٢ – العروض الثانية : مخبولة مكسوفة (فَعِلُنْ)(٤) : ولها ضرب واحد مثلها ، وزنه (فعِلُن) أيضاً ، كقول المرقش الأكبر :

النشرُ مِسْكٌ والوجوهُ دَنا نيرٌ وأطرافُ الأكفّ عَنَمْ

العروض (هُ دَنا = فَعِلن) ، والضرب (فِ عَنَمْ = فعِلن)(٥) .

---

(١) وبذلك يصبح الضرب بعد الطي – وهو حذف واو « مفعولات » – : « مفعلاتُ » . وأما الوقف : فهو تسكين السابع المتحرك ، فيصبح « مفعلات » بسكون التاء وينقل إلى (فاعلان) .

(٢) هاج : أثار . ذات الغضا : موضع . مُحْوِل : مضى عليه حول .

(٣) الصلم : حذف الوتد المفروق ، ف « مفعولات » تصبح « مفعو » وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .

(٤) الخبل : اجتماع الخبن والطي ، والكسف : حذف السابع المتحرك . ف (مفعولات) تصبح – بعد حذف الثاني والرابع الساكنين ، والسابع المتحرك – : « مُعُلا » بضم العين ، وتنقل إلى (فَعِلن) بكسر العين .

(٥) وذكروا للعروض المخبولة المكسوفة ضرباً ثانياً أصلم هو « فعلن » بسكون العين ، وأجازوا اجتماعه مع الضرب الأول في قصيدة واحدة إذا كان الروي مقيداً ، أي ساكناً ، كقول الشاعر :

يا أيها الزّاري على عُمَرٍ قد قلتَ فيه غيرَ ما تعلَمْ

جوازات العروض والضرب :

يجوز في العروض الأولى (فاعلن) المطويـــة المكسوفة : أن يصيبها الخبن (حذف الثاني الساكن) ، فتصبح (فَعِلن) .

ولا تغيير في شيء من أعاريض السريع وأضربه غير ذلك .

جوازات الحشو :

— **مستفعلن** : يجوز فيها تغييرات ثلاثة :

١ — **الخَبْنُ** : فتصبح (مُتَفْعلن) ، وهو صالح .

٢ — **الطيّ** : فتصبح (مفْتَعلن) وهو حسن .

٣ — **الخَبْلُ** : (مجموع التغييرين السابقين) فتصبح (مُتَعِلُنْ) وهو قبيح ونادر .

٢ — مشطور السريع

يستعمل السريع مشطوراً ، فيذهب نصفه ، أي ثلاثـــة أجزاء ، والثلاثة الباقية تؤلف بيتاً . وفي هذه الحالة يصبح الجزء الأخير عروضاً وضرباً بآن واحد . ويأتي على نوعين ، (أو : له عروضان) :

١ — **العروض الأولى : موقوفة**(١) : **(مفعولانْ)** ، وهي الضرب أيضاً ، والردف لازم لها ، نحو :

يمشُـــون فيما بيننا كالآســادْ

مـــن كل شهمٍ مسرعٍ الإنجادْ

٢ — **العروض الثانية : مكسوفة**(٢) **(مفعولنْ)** ، وهـــي عين الضرب . والشاهد قولـــه :

يا صاحبَيْ رحـــلي أقلاّ عذْلي

---

(١) سكن سابعها المتحرك فأصبحت « مفعولات » بسكون التاء ونقلت إلى « مفعولان » .

(٢) حذف سابعها المتحرك ، فأصبحت « مفعولا » ونقلت إلى « مفعولن » .

جوازات العروض :

يدخل (الخبن) فقط — حذف الثاني الساكن — على عروضيه ، فتصبح الأولى (مَعُولان) وتنقل إلى (فَعولان) . وتصبح الثانية (مَعُولن) وتنقل إلى (فَعولن) .

جوازات الحشو :

يدخل (الخبن ، والطيّ ، والخبل) أيضاً على حشو مشطور السّريع ، فان (مستفعلن) تصبح (مُتَفْعلن) و (مفْتعِلن) و (مُتَعِلن) .

ملاحظتان :

١ — لم يستعمل البحر السريع مجزوءاً ولا منهوكاً ، لئلا يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه . وعلى هذا فان ما ورد من الشعر على (مستفعلن) أربع مرات في المصراعين معاً ، أو مرتين فيهما . يُحمل على أنه من مجزوء الرجز في الأول ، ومن منهوكه في الثاني . لأن المحذوف حينئذ ، وهو (مستفعلن) ، موافق للباقي ، فيكون الباقي هذا دليلاً على المحذوف . وليس كذلك إذا حُمل على السريع ، لاختلاف أجزائه .

٢ — السريع بحر يتدفق عذوبة وسلاسة ، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف . ومع هذا فهو قليل جداً في شعر الجاهليين ، وقليل في العصور التالية . فقد نظم عليه بعض شعراء العصر العباسي وما بعده ولا سيما في الرثاء وفي الموضوعات الّتي تتصل بالعاطفة برباط وثيق ، كقصيدة المتنبي في رثاء عمّة عضد الدولة ؛ ومنها قوله :

لا بـدّ للإنسـانِ مـن ضَجعـةٍ   لا تَقلِبُ المُضْجَـعَ عـن جَنْبِـه

ينسى بهـا ما كـان مِـن عُجْبه   وما أذاق المـوتُ مِـن كَرْبِـه

وقد قلّدها المعري بقصيدة مماثلة رثى فيها جعفر بن علي بن المهذّب . ومطلعها :

أحْسَنُ بالواجـدِ مـن وَجْـدِه   صَـبرٌ يُعيـدُ النارَ في زَنْـدِه

وفي عصرنا الحديث شاع النظم على هذا البحر لدى عدد من الشعراء ؛ مثل : علي الجارم ؛ والأخطل الصغير ؛ وعمر يحيى ...



خلاصة السريع التام

العروض والضرب ١ ـ مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن { ١ ـ فاعلانْ / ٢ ـ فاعلن / ٣ ـ فعْلن }

(قد تخبن العروض فتصبح : فعلن)

٢ ـ مستفعلن مستفعلن فَعِلن مستفعلن مستفعلن فَعِلن

الخبن : مُتَفْعِلن مُتَفْعِلن ـــ مُتَفْعِلن مُتَفْعِلن ـــ

الطي : مفْتَعِلن مفْتَعِلن ـــ مفْتَعِلن مفْتَعِلن ـــ

الخبل : مُتَعِلن مُتَعِلن ـــ مُتَعِلن مُتَعِلن ـــ

○ ○ ○

خلاصة مشطور السريع

١ ـ مستفعلن مستفعلن مفعولانْ

الخبن : متَفْعِلن متَفْعِلن فَعولانْ

٢ ـ مستفعلن مستفعلن مفعولن

الخبن : متَفْعِلن متَفْعلن فعولن

○ ○ ○

تدريب على « السريع »

١ – لحِطّان بن المعلّى :

وإنمـــا أولادُنـــا بيننـــا | أكبادُنـــا تَمشـــي عـــلى الأرض
لو هبّـــتِ الريحُ عـــلى بعضِهـــم | لامتنعتْ عَيـــني مـــن الغُمْـــض

٢ – لعلي الجارم في الشريد :

أطلّـــتِ الآلامُ مـــن جُحـــرِه | والْفَتِ الأسقـــامُ في طِمـــرِه
مشـــرّدٌ يـــأوي إلى هَـمّـِـــــه | إذا أوى الطـــيرُ إلى وَكْـــرِه

٣ – لعمر يحيى في الثورة السورية :

الـــدارُ مانامتْ عـــلى ضَيْمهـــا | ولا انثنتْ عـــن أفْقِهـــا الأرْفَعِ
ثارتْ عـــلى البـــاغي بشُبّانهـــا | والشِّيبِ ، فارتَـــدّ عَـــن المَشْرَعِ
والتَـــأمَ الجيشُ عـــلى أمّـــــةٍ | فلَـــم يـــدَعْ للبغي مِـــن مطمَـــع

٤ – لابن المعتز في الرثاء :

قد ذهبَ الناسُ ومات الكمـــالْ | ونادَتِ الأيّـــامْ : أين الرجـــالْ ؟
هذا أبـــو القاسم في نعشِـــــه | قوموا انظُروا كيفَ تسير الجبـــالْ
يا ناصـــرَ المـــلك بآرائـــهِ | بعدَك للمُلْـــكِ لَيـــالٍ طِـــوالْ

٥ – لرؤبة بن العجّاج :

ومسّهُمْ ما مسّ أصحابَ الفيلْ
ترميهمُ حجـــارةٌ مـــن سِجّيلْ
ولَعِبـــتْ طـــيرٌ بهـــم أبابيـــلْ
فصُيّروا مثلَ كعصْفٍ مأكـــولْ

٦ ـ وقال جرير بن عطيّة :

فسائل الجيرانَ عن جارِ الدّارْ

فالجارُ قـد يعلم أخبارَ الجـارْ

واحكُمْ عـلى تبيّنٍ واستبصارْ

٧ ـ وقال آخر :

تزدَحِـمُ القُصّـادُ في بابـه والمنْهلُ العـذْب كثـيرُ الزّحامْ



البحر المجتث

يقال : اجتثَّ الشيءَ : قطعه : وسمي هذا البحر بالمجتث لاقتطاعه من البحر الخفيف ، بتقديم (مستفع لن) على (فاعلاتن) . ولذا فانهما يتوافقان في التغييرات التي تلحق أجزاءهما .

وهو من الأبحر السباعية . ووزنه في دوائر العروض :

مستفعِ لن فاعلاتن فاعلاتن   مستفعِ لن فاعلاتن فاعلاتن

ولكنه لا يستعمل إلاّ مجزوءاً وجوباً ، بحذف التفعيلة الأخيرة من مصراعيه(١) ، فيصبح وزنه :

مستفعِ لن فاعلاتنْ   مستفعِ لن فاعلاتنْ

وبيته عند الحلي :

اجتُثَّتِ الحركاتُ   مستفعِ لن فاعلاتنْ

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (فاعلاتن) ، ولها ضرب واحد مثلها أيضاً ، وزنه (فاعلاتن) :

وشاهده :

البطنُ منها خَميصٌ   والوجهُ مثلُ الهلالِ

العروض (ها خميصٌ = فاعلاتن) ، والضرب (لُ الهلالِ = فاعلاتن) .

---

(١) شذّ استعماله تاماً غير مجزوء ، في أشعار المولدين . كقول بعضهم :

يا مَن على الحبِّ يَلْحي مُسْتهاما   لا تَلْحِني ، إنّ مثلي لن يُلاما

جوازات العروض والضرب :

١ – يجوز أن يلحق (الخبن) عروضه وضربه . فيصبح كل منهما (فَعِلاتن) .

٢ – وقد يلحق ضربه : (التشعيثُ) جوازاً ؛ وهو حذف عين (فاعلاتن) . فتصير (فالاتن) وتنقل إلى (مفعولن) كقوله :

لِـــمْ لايَعـي ماأقـولُ   ذا السَّيـــدُ المأمـولُ

جوازات الحشو :

يدخل حشوَ هذا البحر (مستفع لن) ما يدخل حشو الخفيف من تغييرات ، لأن (مستفْعِ لن) فيهما ذات وتدٍ مفروق . وهذه التغييرات هي :

١ – **الخبن** : فتصبح (مُتَفْعِ لن) أو (مَفاعِ لن) .

٢ – **والكف** : فتصبح (مستفعِ لُ) .

٣ – **والشكل** : (اجتماع الخبن والكفّ) فتصبح (مَتَفْعِ لُ) أو (مَفاعِ لُ)(١) .



مـــلاحظة :

البحر المجتث قليل الاستعمال ، حتى إن بعضهم أنكره ، كما أنكرَ معه المضارع والمقتضب ، لأن الشعر القديم ليس فيه قصيدة أو قطعة على تلك الأبحر الثلاثة .

على أن المولّدين ومَن بعدهم ، حتى العصر الحديث ، نظموا على هذه الأبحر ، وكان المجتث أكثرها شيوعاً عندهم ؛ لأنه أعذبها . وهو يصلح للشعر الوجداني والأناشيد والتواشيح الخفيفة ، فحسب .



---

(١) امتنع حذف رابع « مستفعلن » بالطي ، لأنه واقع في وسط وتد مفروق « تفع » ، والأوتاد لا يصيبها التغيير الجائز . والسبب نفسه يمتنع الخبل ، لأنه خبن وطي . وقد سبق مثل هذا في « مستفع لن » من البحر الخفيف .

خلاصة البحر المجتث

العروض والضرب :	مستَفْعِ لن **فاعلاتن** **فَعِلاتن** (جوازاً)		مستَفْعِ لن **فاعلاتن** **فَعِلاتن** / **مفعولن** } جوازاً
الخبن :	متَفْعِ لن	—	متَفعِ لن —
الكف :	مستفعِ لُ	—	مستفعِ لُ —
الشكل :	متَفْعِ لْ	—	متَفْعِ لْ —



تدريب على « المجتث »

١ ــ لعمر يحيى :

هــل أودِعُ اليــأسَ قلــبي وأستطيــبُ سُهـــادي ؟
أشكو جوىً في ضلــوعي وحَســرتي وبعـــادي
مانِلْـــت في الحــبِّ إلا مِـنَ النحـــول مُـبرادي

٢ ــ لعدنان قيطاز :

ما زلــتُ أُخفــي حــنيني إلى الهـــوى والتَّصـــابي
حــتى تَبَــدَّى مَشيــبي في غفلـــتي عــن شبــابي

٣ ــ لابن المعتز :

قــد أقفرتْ سُرَّ مَــن را فمـــــا لشــيء دوامُ
ماتــت كمــا مــاتَ فيــلٌ تُســلُّ منــه العظـــامُ

٤ ــ للبهاء زهير :

سمعـــتُ عنــك حديثــاً يارَبِّ لاكانَ صِــدْقــا
ياألْــفَ مــولايَ أهـــلاً ياألــفَ مــولاي رِفقــا

٥ ــ لصفيّ الدين الحلّي :

ليس البلاغـــةُ معـــنىً فيـــه الكــلامُ يطـــولُ
بــل صَــوْغُ معنىً كثــيرٍ يحـــويه لفــظٌ قليـــل

٦ ــ لأحمد الصافي النجفي :

وقفـــتُ في ميســـلونٍ أرثي الفخـــارَ الصّريعـــا
حاولــتُ أنظِــمُ شعــراً فســـال شِعري دموعـــا

٧ ــ لشعراء آخرين :

ــ أولئك خيرُ قومٍ إذا ذُكر الخيارْ
ــ ما كان عطاؤهنّ إلاّ عِدةً ، ضِمارا(١)
ــ دارٌ عَفاها القِدمْ بين البِلى والعَدَمْ
ــ أُهدي إليكِ سلاماً مغزاه ألفُ سلامِ
وكلُّ حَرفٍ أنيقٍ لسانُ حالِ غرامي



(١) الضمار : الغائب الذي لا يرجى .

٥ ـ متفاعلن

البَحـْرُ الكامل

يبدأ « الكامل » وحده بـ « متفاعلن » . وسمي بذلك لكماله في الحركات ، فالبيت التام منه يشتمل على ثلاثين حركة ، ومثله الوافر ، لأن « متفاعلن » تُفكّ من « مفاعَلَتن » ، إلا أن في الكامل زيادةً ليست في الوافر ، وذلك لأن الوافر لم يجيء على أصله في الاستعمال ، أما الكامل فقد جاء على أصله ؛ فكان أكمل من الوافر ، فسمي لذلك كاملاً .

وقيل : لأن أضْربه زادت على أضرب غيره من البحور ، فليس لبحرٍ تسعةُ أضربٍ إلا الكامل .

وهو من الأبحر السباعية . وقد فاز بنصيب كبير في الشعر العربي ، واستُعمل تاماً ومجزوءاً .

١ ـ التـــام

وزنه :

مُتَفاعلـــن مُتَفاعلـــن مُتَفاعلن   مُتَفاعلـــن مُتَفاعلـــن مُتَفاعلـــن

وضابطه قول الحلي :

كَمَلَ الجمال من البحور الكاملُ   متفاعلـــن متفاعلـــن متفاعلـــن

العروض والضرب

للكامل التام عروضان وخمسة أضرب :

أ ـ العروض الأولى : صحيحة (متفاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ ـ **الأول** : صحيح مثلها وزنه (مُتَفاعلن) ، وشاهده :

وإذا صحوتُ فما أقصّر عن ندىً   وكما علمتِ شمائلي وتكرُّمي

العروض (صِرُ عن ندىً = متَفاعلن) ، والضرب (وتكرّمي = متَفاعلن) .

٢ ـ **الثاني** : مقطوع(١) : (مُتَفاعِلْ) وينقل إلى (فَعِلاتُن) ويلازمه الردف ، كقوله :

وإذا دعَوْنَك عمّهن فإنّه   نَسبٌ يَزيدك عِندهن خَبالا

العروض (نَ فانّه = متَفاعلن) ، والضرب (نَ خبالا = فعِلاتن) .

٣ ـ **الثالث** : أحذّ مُضْمَر(٢) : (مُتْفا) ويُنقل إلى (فَعْلن) وهذا الضرب قليل الاستعمال وغير مأنوس ولذا يهمله بعض المتأخرين من العروضيين . ومثاله :

لِمَنِ الدّيار برامتَيْن فعاقلٍ   دَرَسَتْ وغيّر آيها القَطْرُ

العروض (نِ فعاقلٍ = متَفاعلن) ، والضرب (قطْرُ = فعْلن) .

ب ـ **العروض الثانية** : حذّاء : (متَفا) وتنقل إلى (فَعِلن) . ولها ضربان :

١ ـ **الأول** : أحذّ مثلها ، وزنه (فَعِلن) كقوله :

دِمَنٌ عفَتْ ومَحا معالمَها   هَطِلٌ أجَشّ وبارِحٌ تَرِبُ(٣)

العروض (لِمَهَا = فَعِلن) ، والضرب (تَرِبُ = فعِلن) .

---

(١) أي حذف ساكن وتده وهو النون ، وسكن ما قبله وهو اللام .

(٢) يقال : حذّ الشيء حذّاً : انقطع آخره . وحذّه حذّاً : قطعه في سرعة . والحذذ اصطلاحاً : حذف الوتد المجموع من آخر الجزء ، فهو أحذّ ، وهي حذّاء .

والإضمار ، من قولهم : أضمر في نفسه أمراً ، إذا أخفاه وستره . وهو في الاصطلاح : تسكين الثاني المتحرك ، فتختفي معه الحركة .

(٣) الهطل : المطر الكثير . أجش : شديد الوقع على الأرض ، بحيث يكون له صوت مرتفع . بارح ترب : يريد ريحاً قوية تحمل التراب وتذروه في كل ناحية .

٢ ــ الثاني : أحذّ مضمر (مُتْفا) وينقل إلى (فَعْلن) كقوله :

لو قيسَ وجــدُ العاشقيــن إلى وَجــدي لــزاد عليــه ماعنْــدي

العروض (نَ إلى = فعِلن) ، والضرب (عندي = فعْلن) .

ويجوز في البيت المصرّع أن تأتي العروض الحذّاء مضْمرة كالضرب الأحــذّ المضمر كقول العقاد :

ماحاجــةُ الأمــلاك للطّهْــرِ أم تلك بعض عرائــس البَحْــر

العروض (طُهْرِ = فَعْلن) ، والضرب (بَحْرِ = فعْلن) .

جوازات العروض والضرب :

يلحق عروضَ « الكامل » التام وضربَه ، معاً ، الجوازات الآتية :

١ ــ **الإضمار** (تسكين الثاني المتحرك) : يلحق كلاً من العروض والضرب الصحيحين فيصبح كل منهما (متْفاعلن) وينقل إلى (مستفعلن) . وهو حسن .

٢ ــ وقد يصيب **الإضمارُ** الضربَ المقطوع وهــو (مُتَفاعلْ) أو (فعِلاتن) فيصبح (متْفاعلْ) ويُنقل إلى (مفعولن) ، كقول الشاعر :

وإذا افتقرْتَ إلى الذخائــر لم تَجدْ ذخراً يكــون كصالحِ الأعمــالِ

وفي مثل هذه الحالة قد « تُضمر » العروض المقطوعة في البيت المصرّع مع ضربها المقطوع ، كما في قول قَطَريّ بن الفُجاءة :

لا يَرْكَنَنْ أحــدٌ إلى الإحجــام يــومَ الــوغى متخوّفــاً لحِمــام

٢ ــ **الوقْص**(١) (حذف الثاني المتحرك) : يعني حذف التــاء في (متفاعلن) فيصبح كلٌّ من العروض والضرب (مُفاعلن) . والوقص خاصٌ بالبحر الكامل . وهو صالح فيه إذا قلّ .

---

(١) الوقص : مصدر قولهم : وقص عنقه ، إذا كسرها ودقها .

٣ — الخزْل(١) : هــو اجتماع الطيّ والإضمار في « متفاعلن » ، عروضاً وضرباً . يعني حذف الألف وتسكين التاء . فيصبح « مُفْتَعِلن » وهو قبيح .

جوازات الحشو :

(متفاعلن) : يلحقها :

١ — **الإضمار** : وهو تسكين الثاني المتحرك. فتصبح (مْتْفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن). وهو حسن .

٢ — **الوقص** : وهو حذف الثاني المتحرك . فتصبح (مُفاعِلُنْ) وهو صالح ونادر وقال بعضهم : ليس بالحسن .

٣ — **الخزل** : هو اجتماع الإضمار مع الطي : فيصبح (مُتْفَعِلن) وينقل إلى (مُفْتَعِلن) . وهو قبيح .

ملاحظات :

١ — مما سبق نعلم أن الإضمار يلحق حشو الكامل وعروضه وضربه . وعلى هذا فانه يشتبه بالرجز . ولكن إذا وجدت تفعيلة محركة الثاني كان الشعر من الكامل وإلا فهو من الرجز .

٢ — قد يجمع الشاعر في القصيدة الواحدة بين عروضيْ الكامل : الصحيحة والحذّاء ، فيسمى الشعر « مُقْعَداً » . والإقعاد من عيوب الشعر(٢) .

٣ — قد يلتبس الكامل بالسريع . حين تتغير (متفاعلن) في الكامل إلى (مستفعلن) أو (مُفاعلن) أو (مُفْتَعِلن) . وعندئذ إذا وُجد في القصيدة : (متَفاعلن) ولو مرّة واحدة كانت من الكامل ، وإلاّ فهي من السريع .

---

(١) من قولهم : خزل الشيء خزْلاً : قطعه . وخزل الرجلُ خزَلاً : انكسر ظهره .

(٢) ومن المقعد أيضاً أن ينقص حرف من العروض ، بأن تأتي مثلا مقطوعة على « فعلاتن » مع الضرب المقطوع ، من غير تصريع ، كقول الربيع بن زياد :

أفبعــدَ مقتلِ مالكِ بــنِ زهــيرِ تَرجو النســاءُ عواقبَ الأطهــارِ

٢ ـــ مجزوء الكامل

قد يستعمل الكامل مجزوءاً فيحذف ثلثه ويبقى على أربع تفعيلات :

متَفـــاعلن متَفـــاعلن   متَفـــاعلن متَفـــاعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (متفاعلن) . ولها أربعة أضرب :

١ ـــ مرفّل (متفاعلاتن)[1] بزيادة سبب خفيف في آخر الجزء ، نحو قول بشار :

وكــأنّ رَجْـــعَ حديثِهـــا   قِطَعُ الرِّياضِ كُسينَ زَهْرا

العروض (عَ حَدِيثِها = متَفاعلن)، والضرب (ِضِ كُسين زَهْرا = متفاعلاتن) .

٢ ـــ مذيّل (متَفاعلانْ) بزيادة ساكن على آخره بعد الوتد المجموع . ويكون مردوفاً مثل :

جــدَثٌ يكـــون مقامُــه   أبـــداً بمختلف الريـــاحْ

العروض (نْ مقامه = متَفاعلن) ، والضرب (تَلِفِ الرياحْ = متفاعلانْ) .

٣ ـــ صحيح ، كالعروض ، وزنه (متَفاعلن) ، وشاهده :

وإذا افتقرْتَ فــلا تكـــنْ   متجشّعـــاً وتَجمّـــلِ[2]

العروض (تَ فلا تكن = متَفاعلن) ، والضرب (وتجمّلِ = متَفاعلن) .

٤ ـــ مقطوع[3] وزنه (مُتَفاعِلْ = فعِلاتن) ، ويلزمه الردف ، أو يستحسن ، وهو أقل الضروب استعمالاً ، ومثاله :

وإذا هـــمُ ذكَـــروا الإســـا   ءةَ أكـــثروا الحَسَناتِ

العروض (ذكروا الإسا = متَفاعلن) ، والضرب (حَسَناتِ = فعِلاتن) .

---

(١) يقال : رفل فلان ترفيلا : إذا جر ذيله وتبختر في سيره . ورفل في ثوبه ترفيلاً : أطاله وجره متبطراً .

(٢) متجشعاً : حريصاً، من الجشع . ويروى : «متخشعاً» أي متكلفاً للخشوع والذل . التجمل: حسن الهيئة .

(٣) أي حذف ساكن وتده المجموع وسكن ما قبله ، فـ « متفاعلن » تصير بالقطع : « متفاعل » بفتح التاء وسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلاتن » بكسر العين .

جوازات العروض والضرب :

١ – **العروض** : يلحقها **الإضمار** فتصبح (متْفاعلن = مستفعلـــن) . **والوقص** ، فتصبح « مُفاعلن » . **والقطع** ، فتصبح (مُتَفاعلْ = فَعِلاتن) . والأخير نادر ، وقيل : شاذ .

٢ – **الضرب** : يلحقه **الإضمار** أيضاً ، مهما كانت صورة الضرب .

جوازات الحشو :

يلحق (**مُتَفاعلن**) من التغييرات ما يلحقها في حشو الكامل التام .



ملاحظة :

الكامل أتم الأبحر السباعية ، وقد ذكرنا سبب تسميته بذلك . والحق أن الخليل قد أحسن بتسميته كاملاً ، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ، ولا سيما الموضوعات القصصية . ولهذا كثُر في أشعار السابقين والمتأخرين . وهـــو في الخبر أجود منه في الإنشاء ، كما أنه أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة .

ومنه معلقتا عنترة ولبيد ، وقصيدتا الحلّي في وصف الربيع ، وقصيدة البارودي في رثاء زوجته ، وهمزية شوقي في رثاء عمر المختار .. الخ .

وإذا دخله الحذَذ (متَفا) وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً وكانت بـــه نبرة تهيج العاطفة . وهـــو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار (متْفا) .



خلاصة الكامل التام

العروض والضرب:

١ ـ متفاعلن متفاعلن **متفاعلن** | متفاعلن متفاعلن
- **١ ـ متفاعلن**
- **٢ ـ فَعِلاتن**
- **٣ ـ فَعْلَن**

٢ ـ متفاعلن متفاعلن **فَعِلن** | متفاعلن متفاعلن
- **١ ـ فَعِلن**
- **٢ ـ فَعْلن**

الإضمار :	مستفعلن مستفعلن ــــ	مستفعلن مستفعلن ــــ
الوقص :	مُفاعلن مُفاعلن ــــ	مُفاعلن مُفاعلــن ــــ
الخزل :	مُفْتَعِلن مُفْتَعِلن ــــ	مفْتَعِلن مفْتَعِلن ــــ

خلاصة مجزوء الكامل

متَفاعلن **متَفاعلن** | متَفاعلن
- **١ ـ متَفاعلاتن**
- **٢ ـ متَفاعلانْ**
- **٣ ـ متَفاعِلن**
- **٤ ـ فَعِلاتن**

(يلحق حشو المجزوء من التغييرات مايلحق حشو التام)



تدريب على « الكامل »

١ – للحلي في الربيع :

خلَع الربيعُ على غصون البانِ حُلَلاً فواضِلُها على الكُثبانِ
ونمَتْ فروعُ الدَّوْحِ حتى صافحت كفَلَ الكثيبِ ذوائبُ الأغصان

٢ – لجرير يرثي زوجته :

لولا الحياءُ لعادني استعبارْ ولزرتُ قبرَكِ والحبيبُ يُزارُ
ولهَتِ قلْبي إذْ عَلَتْني كبرةٌ وذَوو التمائمِ من بَنيكِ صغار

٣ – لعلي دُمَّر :

سيظلُّ مكتوماً إلى الأبدِ جَمْرٌ يذيب حُشاشةَ الكبِدِ
سِرٌّ يكاد السرُّ يجهله وحكايةٌ ستموت بالكَمَدِ

٤ – لمنذر لطفي :

وطني ، وما أحلاه من نغَمٍ يردِّده ضميري
فيه المروجُ الساحرا ت كأنها شالُ الحرير
فيه الجمالُ يوشّح الـ كُوخَ الهنيَّ . . مع القصورِ

٥ – لعمرو بن معديكرِب :

ليس الجمالُ بمئزرٍ فاعلمْ ، وإن رُدِّيتَ بُردا
أن الجمالَ معادنٌ ومناقبٌ أورثْنَ حَمْدا

٦ – لأبي فراس :

أبُنَيَّتي لاتجْزعي كلُّ الأنامِ إلى ذهابْ
نُوحي عليَّ بحسرةٍ من خلْفِ سِتْرِك والحِجابْ

٧ – لامرىء القيس :

تنكَّرتْ ليلى عن الوَصْلِ ونأت وَرَثَّ معاقدُ الحَبْلِ
يا رُبَّ غانيةٍ تركتُ وِصالهَا ومشيتُ متَّئِداً على رِسْلي
الله أنجحُ ما طلبتَ به والبِرُّ خيرُ حقيبةِ الرَّحْلِ

٨ – للربيع بن زياد :

أفبعدَ مقتلِ مالكِ بنِ زهيرِ ترجو النساءُ عواقبَ الأطهار
من كان مسروراً بمقتلِ مالكٍ فليأتِ نِسْوتَنا بوجه نهار
يَجِدِ النساءَ حواسراً يندُبْنَه بالصبح قبلَ تبلُّج الأسحار

٩ – لشعراء آخرين :

– يَذِبُّ عن حريمه بسيفه ونَبْلِه ، ورمحِه ، ويحْتَمي
– مَنزِلةٌ صَمَّ صداها ،وعفَتْ أرسُمُها إن سئلت لم تُجِبِ
– الظلمُ يَصرعُ أهلَه والبغيُ مرتَعُه وخيمْ



٦ ـ مفاعيلن

البحر المضارع

هو بكسر الراء ، وسمي بالمضارع لمضارعته الخفيفَ ، أي مشابهته إياه : في أن أحد جزأيه مجموع الوتد ، والآخر مفروقُه . وقيل : لمضارعته المنسرحَ في كون وتده المفروق في جزئه الثاني ، وقيل غير ذلك . وهو من الأبحر السباعية . ووزنه في الأصل يقوم على ستة أجزاء :

مفاعيلن فـاعِ لاتن مفاعيـلن   مفاعيـلن فاع لاتن مفاعيلن

ولكنه لم يَرِد إلاّ مجزوءاً ، فوجب أن يكون كذلك :

مفاعيـلن فـاع لاتـن   مفاعيـلن فـاع لاتـن

وهذا البحر قليل الاستعمال حتى لقد ذهب الأخفش إلى أنه ليس من أوزان العرب ، وإن ذكره الخليل ، وذلك أنه لم يصل إلينا قصيدة لعربي قح على هذا الوزن ، كما ذكرنا في « المجتث » ، وإنما وصلت إلينا منه مقطوعات للمتأخرين .

وضابطه قول الحلي :

تُعَـدّ المضارِعـاتُ   مفاعيلـن فـاع لاتـن

العروض والضرب

له عروض واحدة ، صحيحة : (فاع لاتن) وضرب واحد صحيح مثلها : (فاع لاتن) كقوله :

دَعـاني إلى سعـادِ   دواعـي هـوى سعـادِ

العروض (لى سعاد = فاع لاتن) ، والضرب (وى سعاد = فاع لاتن) .

جوازات العروض والضرب :

يغلب أن يستعمل العروض والضرب صحيحين (فاع لاتن) لكن يجوز أن يلحق الكفُّ العروضَ وحدها فتصير (فاع لاتُ) بحذف السابع الساكن . أما الضرب فلا يلحقه تغيير .

كما لا يجوز حذف الألف من « فاعِ » لأنها ثاني وتـدٍ ، وليست ثاني سبب فلا مجال للخبْن .

جوازات الحشو :

يلحق حشوه (**مفاعيلن**) أحد تغييرين :

١ ـ الكف : أي حذف السابع الساكن، فتصبح (مفاعيلُ) بتحريك اللام ، وهو كثير .

٢ ـ القبض : وهو حذف الخامس الساكن ، فتصبح (مفاعلن) .

ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في تفعيلة واحدة ، وهذا ما يسمى بالمعاقبة ، فكأنهما يتعاقبان ، اشتق ذلك من « العُقْبة » في السفر ، عند الركوب(1) .

خلاصة البحر المضارع

العروض والضرب	:	مفاعيلن	**فاع لاتن**	مفاعيلن	**فاع لاتن**
الكف	:	مفاعيلُ	**فاع لاتُ**	مفاعيلُ	ـــ
القبض	:	مفاعلن	ـــ	مفاعلن	ـــ
الشتر	:	فاعلن	ـــ	فاعلن	ـــ
الخرب	:	فاعيلُ	ـــ	فاعيلُ	ـــ



(1) أجاز بعضهم أن يلحق « مفاعيلن » أيضاً التغييرات الآتية :

آ ـ الشتر : وهو اجتماع الخرم والقبض ، فتصير « فاعلن » . والشتر في اللغة : انقلاب في جفن العين .

ب ـ الخرب : وهو اجتماع الخرم والكف ، فتصبح «فاعيل» بضم اللام . وأصل معنى الخرب: ثقب في الأذن .

ج ـ الخرم : بحذف أول الوتد المجموع ، وهو الميم ، فتصبح « فاعيلن = مفعولن » . وقد أهمله بعضهم لوجوده مع الشتر والخرب ضمناً .

تدريب على « المضارع »

١ — أرى للصِبا وَداعا . . . وما يذْكُرُ اجتماعا

فجدِّدْ وِصالَ صَبٍّ . . . متَى تَعصه أطاعا

وإن تَدْنُ منه شِبراً . . . يقرِّبْكَ منه باعا

٢ — سوف أُهدي لسلمى . . . ثناءً على ثناء

٣ — قلنا لهمْ وقالوا . . . وكلٌّ لَهُ مقالُ

٤ — قفوا فاربَعوا قليلاً . . . فلم يربَعوا وساروا

فنفسي لها حنينٌ . . . وقلبي له انكسار

٥ — وإن جُزْتَ دارَ ليلى . . . فلا تَنسَ ذِكْرَ عهدي

سلامٌ على ديارِ . . . بها نِلْتُ كلَّ قصدي

٦ — لقدري مايو :

تصامَمْتِ عن ندائي . . . وماطَلْتِ في لقائي

تُريدين بالتجنّي . . . مُداواةَ كبْريائي

ذوَى الحبُّ يا فتاتي . . . وقد كنتِ كالرُّواء

أزاهيرُ ذكرياتي . . . ستحيا ببعض ماء

فإياكِ مِن عتابي . . . وإياكِ مِن لقائي



بحر الهزج

بتحريك الهاء والزاي ، وسمي بالهزج تشبيهاً له بهزج الصوت ، أي تردُّده ، أو لأن العرب كثيراً ما تَهزَّج به ، أي تغني به ، كل ذلك لما فيه من خفة وصوت مطرب . وقيل غير ذلك .

وهو من الأبحر السباعية . وأجزاؤه ، بحسب الأصل في نظام الدوائر ، هي : (مفاعيلن) ست مرات ، في كل شطر ثلاث :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكنه ، بحسب الاستعمال المأثور عن العرب ، يتألف من (مفاعيلن) أربع مرات باقتطاع تفعيلة من كل شطر ، وعلى هذا فهو يستعمل مجزوءاً وجوباً :

مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن

وبيته عند الحلي :

على الأهزاجِ تسهيلُ   مفاعيلن مفاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (مفاعيلن) ولها ضربان[1] :

١ – الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مفاعيلن) . كقول زيد بن ضبَّة :

إلى هندٍ صَبا قلبي ،   وهندٌ مثلُها يُصْبي

العروض (صبا قلْبي = مفاعيلن) ، والضرب (لهَا يصْبي = مفاعيلن) .

---

(١) هذا هو المختار . وحكى الأخفش أن له ضرباً ثالثاً مقصوراً « مفاعيل » بتسكين اللام ، كما أن بعضهم حكى له عروضاً محذوفة ، لها ضرب مثلها « مفاعي = فعولن » ، وكل ذلك شاذ لا يعبأ به ، بل هو في غاية الشذوذ

٢ – الثاني : محذوف(١) (مفاعي = فعولن) ويستحسن معه الردف . ومثاله :

وما ظهري لباغي الضَّيْـ ـمِ بالظّهر الذَّلُولِ

العروض (لباغي الضَّيْ = مفاعيلن) ، والضرب (ذَلول = فعولن) .

ويجوز أن يدخل التصريع هنا ، فتأتي العروض محذوفة كالضرب : (فعولن) وشاهده :

متى أشفي غليلي بنَيْلٍ من بخيلِ

العروض (غليلي = فعولن) ، والضرب (بخيلِ = فعولن) .

وهذا الضرب غير مأنوس ولا مألوف ، لذا يهمله بعض المصنفين من المتأخرين .

جوازات العروض والضرب :

١ – العروض : (مفاعيلن) : يلحقها :

آ – **القبض** : (حذف الخامس الساكن) فتصبح (مفاعلن) . وقد اختلفوا في وقوعه : فمنهم من جوّزه ، ومنهم من منعه ، ومنهم من جعله شاذاً .

ب – **الكف** : (حذف السابع الساكن) فتصبح (مفاعيلُ) . ذكر بعضهم جوازه هنا مطلقاً ، وذهب آخرون إلى أن العروض تبقى صحيحة ولا تتغير(٢) .

٢ – الضرب : (مفاعيلن) : يلحقه :

آ – **القبض** : فيصبح ، (مفاعلن) : أجمعوا على منعه . لكن أجازه الزجّاج مع الكراهة .

---

(١) حذف منه السبب الخفيف في آخره ، فيصبح « مفاعي » ، وينتقل إلى « فعولن » أو « مفاعل » بفتح الميم وسكون اللام .

(٢) وعلى هذا ففي قول الشاعر :

مشيْنا مِشيةَ اللّيْثِ غدا والليثُ غضبانُ

يجوز أن تكون العروض «ية الليث» على زنة « مفاعيلن » صحيحة باشباع الثاء ، أو « مفاعيل » بالكف ، إذا لم تشبع .

ب ــ الكف : فيصبح : (مفاعيلُ) ، أجازه بعضهم ومنعه آخرون .

جـ ــ القصر : فيصبح (مفاعيلْ) . أجازه الأخفش في الضرب فقط(۱) .

جوازات الحشو :

يلحق (**مفاعيلن**) في حشو الهزج تغييران شائعان :

۱ ــ **القبض** : (حذف الخامس الساكن) ، فتصبح (مَفاعِلن) وهو قبيح . وقيل : صالح .

۲ ــ **الكفّ** : (حذف السابع الساكن) : فتصبح (مفاعيلُ) . وهو حسن .

ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في جزء واحد(۲) .



ملاحظتان :

۱ ــ قد يرد الهزج تاماً على شذوذ ، في ست تفعيلات .

۲ ــ قد يشتبه الهزج بمجزوء الوافر المعصوب ، وعندئذ إذا وجد جزء على زنة (مُفاعلَتن) بفتح اللام ، حُكم على الشعر بأنه من مجزوء الوافر ، أما إذا كانت كل الأجزاء معصوبة ، فيجوز أن يعدّ من مجزوء الوافر أو من الهزج ، والأفضل أن نجعل الشعر عندئذ من الهزج ، لأن (مفاعيلن) وزن أصلي فيه ، أما في الوافر فهو عارض بدخول العصْب في التفعيلة .

وبكلمة موجزة : إن ورود (مفاعلَتن) بفتح اللام ــ ولو مرةً واحدة ــ يقطع بأن الشعر من مجزوء الوافر ، وعدم ورودها يقطع بأنه من بحر الهزج .



(۱) هذا ما يفهم من كتاب (المعيار في أوزان الاشعار) . لكن الدماميني في كتابه : (العيون الفاخرة ، ص ٦٩) يصرح بأن الأخفش حكى للهزج ضرباً ثالثاً مقصوراً ، كما أشرنا إلى ذلك في حاشيتنا السابقة على أضرب الهزج ، ص ۱۰۲ .

(۲) هناك ثلاثة تغييرات أخر تلحق حشو الهزج « مفاعيلن » ، على قلة ، كما هو الشأن في المضارع ، وهي : الخرم « فاعيلن = مفعولن » والخرب : « فاعيل - مفعول » بضم اللام فيهما ، والشتر : « فاعلن » وكلها قبيحة .

خلاصة بحر الهزج

العَروض والضرب :	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	١ ـ مفاعيلن ٢ ـ فعولن
القبض :	مفَاعِلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعنن
الكفّ :	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ
القصر :	—	—	—	مفاعيلْ



تدريب على « الهزج »

١ ــ قال لبيد :

عرفتُ المنزلَ الخالي عفا من بَعد أحوالِ
عَفاهُ كلُّ هتّانٍ عَسوفِ الوَبْلِ هَطّالِ (١)

٢ ــ لأبي الفرج بن هندو :

رأيتُ العود مشتقاً من العُودِ بإتْقان
فهذا طِيبُ آنافٍ وهذا طيب آذان

٣ ــ لأبي الحكم الباهلي الأندلسي :

غزالٌ من بني الأصفرْ سبَاني طرفُه الأحورْ
لقد فضَّله اللهُ بحُسْنِ الدَّلّ والمنظر

٤ ــ لبشار بن برد :

إذا أنشدَ حمّادٌ فقُل : أحْسَن بشارُ

٥ ــ لآخر :

وللمرءِ على المرءِ مقاييسٌ وأشباهُ
فلا تَصحبْ أخا الجهل وإياكَ وإياه

٦ ــ وقال آخر :

غزالٌ قد سَبى عقلي بلا جُرمٍ ولا زَلّهْ

٧ ــ وقال :

وما تَصنعُ بالسيف إذا لم تكُ قتّالا ؟
أرى قومَك أبطالا وقد أصبحتَ بطّالا

---

(١) ينسب البيتان أيضاً إلى الوليد بن يزيد . عفا المنزل : امحى وذهب أثره . عفاه : محاه وافناه « لازم ومتعد » . عسوف الوبل : يريد المطر الغزير القوي .

٨ ـ وقال الفِنْدُ الزِّمَّانيّ :

صَفحْنا عن بني ذُهْلٍ ... وقُلْنا: القومُ إخوانُ

عسى الأيّامُ أن يَرْجِعْـ ... ـنَ قوماً كالذي كانوا

فلمّا صرّح الشرُّ ، ... فأمسى وهو عُريانُ

ولم يَبْقَ سوى العُدْوا ... نِ ، دِنّاهم كما دانوا



البحر المقتضب

سمي بالمقتضب (بفتح الضاد) لأنه اقتُضب من الشعر ، أي اقتُطع منه . أو لأنه اقتُضب من المنسرح خاصة ، غير أن (مفعولاتُ) فيه مقدّمة ، لأن أجزاءه في الأصل : (مفعولات مستفعلن مستفعلن) في كل شطر .

والمقتضَب من الأبحر السباعية ، وأجزاؤه ستة بحسب أصله :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن   مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

ولكنه لا يستعمل إلاّ مجزوءاً وجوباً ، كالمضارع والمزج ، فتصير أجزاؤه أربعة :

مفعـــولاتُ مستفعلـــن   مفعـــولاتْ مستفعلـــن

وضابطه عند الحلي :

اقْتَضِبْ كـمـا سألـوا   مفعـولاتُ(١) مفْتَعلـن

وهو من الأبحر النادرة التي قل النظم عليها ، حتّى أنكره بعضهم ، شأنه في ذلك شأن المضارع والمجتث . إلا أنه أخفّ منهما على الذوق ، بل هو مستحلى في الطباع والسماع . وحسبك بقصيدتي : أبي نواس : « حاملُ الهوى تعبُ » وشوقي : « حفّ كأسَها الحبَبُ » شاهداً على ذلك .

---

(١) ويروى : « فاعلات » بضم التاء ، فتكون التفعيلة مطوية : « مفعلات = فاعلات » وذلك عند من يرى أنها لا تستعمل إلا كذلك . وسيأتي أنها قد ترد صحيحة .

العروض والضرب

له عروض واحدة ، وضرب واحد ، وكلاهما مطويّ وجوباً ، وزنه (مُسْتَعِلن) أو (مفتَعلن) ، حُذف رابعه الساكن . كقول الشاعر :

أقبلتْ فَلاحَ لها عارضان كالسَّبَج(١)

العروض (لاحَ لها = مفتَعِلن) ، والضرب (كالسَّبَجِ = مفتعِلن) .

جوازات الحشو :

إن (**مفعولاتُ**) لا تكون هنا إلاّ محذوفة الرابع أو محذوفة الثاني ، وعلى هذا يلحقها نوعان من التغيير ، لا بدّ من أحدهما فيها :

١ – الطيّ : (حذف الرابع الساكن : وهو الواو) وهو الغالب ، فتصبح (مَفْعُلاتُ) وتنقل إلى (فاعلاتُ) بتحريك التاء .

٢ – الخَبْن : (حذف الثاني الساكن : وهو الفاء) ، فتصير (مَعُولاتُ) وتنقل إلى (مَفاعيلُ) أو (فَعولاتُ) . وهذا التغيير جائز ، إلاّ أنه نادر الاستعمال ، حتّى إن بعضهم منعه .

ملاحظتان :

١ – لا يجتمع هذان التغييران في تفعيلة واحدة ، بل يتحتّم أحدهما فيها ، فاذا خُبنت لا تُطوى . وإذا طُويت لا تُخبن ، فبينهما معاقبة(٢) .

٢ – لكنْ يرى بعض العروضيين أن تفعيلة الحشو (مفْعولاتُ) قد تستعمل صحيحة أيضاً ، وذكروا شاهداً على صحتها هو :

---

(١) السبج : خرز أسود براق . ويروى : « كالبرد » وهو قطع بيض تنزل من السحاب لكن هذه الرواية لا تناسب المعنى ، لأن الشاعر لا يريد البياض .

(٢) أما الكوفيون فقد روي عنهم أنهم أجازوا اجتماع الطي والخبن ؛ وهو ما يدعى « الخبل » فتصبح التفعيلة « معلات » بفتح الميم وضم العين والتاء . وأنشدوا على ذلك :

صَرمتْكَ جاريةٌ تَركتْكَ في تعَبِ

لا أدْعــوكَ مــن بُعُدٍ   بل أدْعــوكَ من كثَــبِ

ف (لاأدعوك = مفعولاتُ) و (بل أدعوك = مفعولاتُ) .

○ ○

خلاصة البحر المقتضب

العروض والضرب :	مفعولاتُ	مفتَعِلن	مفعولاتُ	مفتَعِلن
الطي :	مفْعُلاتُ	—	مفْعُلاتُ	—
الخبن :	فَعولاتُ	—	فَعولاتُ	—

○ ○ ○

تدريب على «المقتضب»

١ – لأبي نواس :

حامِلُ الهوى تعِبُ … يَستخِفُّه الطَّرَبْ

تَعجبِينَ مِن سَقَمي … صِحّتي هيَ العجَبُ

٢ – لشوقي :

حَفَّ كأسَها الحبَبُ … فَهْيَ فضّةٌ ذهَبُ

أو دوائرٌ دُرَرٌ … مائجٌ بها لبَبُ

٣ – للزهاوي :

قد ترقَّتِ العرَبُ … بعدَما ارتقى الأدبُ

إنّه لنهضتِهم … وحدَه هوَ السَّببُ

٤ – لابن عبدِ رَبِّه :

يا مليحةَ الدَّعَجِ … هل لديكِ من فرَجِ

أم تُراكِ قاتلتي … بالدَّلال والغُنُجِ

مَن لحُسْنِ وجهِكِ مِنْ … سُوءِ فِعْلِكِ السَّمِجِ

٥ – لخليل مطران :

القلوبُ والمُقَلُ … هُنَّ للهوى رُسُلُ

ربُّها وآمرُها … يقتضي فتمتَثِلُ

حاكمٌ ، مَشِيئتُه … لا تَرُدُّها الحِيَلُ

٦ ـ للأخطل الصغير :

قـــد أتـــاك يعتـــذرُ لا تَسلْـــهُ ما الخَـــبرُ

كلّمـــا أطَلْـــتَ لـــه في الحـــديث يَختصِـــرُ

في عيونـــهِ خـــبرُ ليـــس يكـــذِبُ النظـــرُ

عَـــدْ فَعنْك يؤنســـني في سمائـــه القمَـــرُ

قـــد وفَـــى بموعـــده حـــين خانـــتِ البشَـــرُ



البحر المتدارك

هو بفتح الراء ، وسمي بالمتدارَك لأنه تدَارك به الأخفش على الخليل الذي تركه ولم يذكره من جملة البحور . ويجوز كسر الراء فيكون اسم فاعل ، بمعنى أنه تدارَك المتقاربَ أي التحق به ، لأنه خرج منه بتقديم السبب الخفيف على الوتد .

وقد ذكروا له أسماء أخرى منها : **المخترَع** . **والمحدَث** ، **والمتَّسِق** ؛ **والشقيق** ، **والخبَب** تشبيهاً له بنوع من السَّير ، وسمي أيضاً : **ركْض الخيل** ، **وضرْب الناقوس** . وكل هذه التسميات نابعة من صاوح هذا البحر لكل نكتة أو نغمة أو ما يشبه وصف زحف جيش ، أو وقع مطرٍ أو سلاح . ومنه قصيدة الحصري (يا ليل الصبُّ) وقصيدة (اشتدي أزْمة) ، وكثير من الأناشيد الشعبية الحماسية .

وهو من الأبحر الخُماسيّة . ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ – التـــام

أجزاؤه : (فاعلن) ثماني مرات ، وذلك هو الأصل :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

غير أن هذا البحر لا يستعمل سالم الأجزاء ، على أصله ، إلا نادراً . بل إن بعض العلماء – وفي مقدمتهم ابن الحاجب – صرّحوا بأن وروده على الأصل شاذ ، وأن المطّرد هو استعماله مخبون الأجزاء ، على « فَعِلن » .

ومِن ثَمَّ ضبط الحلّي وزن « **المحدَث** » أو « **المتدارك** » بقوله :

حركـــاتُ **المحْدَث** تنتقل   فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلـــن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلن) ولها ضرب واحد صحيح مثلها ، وزنه (فاعلن) ومثال ذلك :

جـــاءنا عامـــرٌ سالماً صالحاً   بعدَ ما كانَ ما كانَ مِن عامِرِ

العروض (صالحاً = فاعلن) ، والضرب (عامِرِ = فاعلن) .

جوازات العروض والضرب (فاعلن) :

يلحق العروض والضرب معاً التغييرات الآتية :

١ ــ الخَبْن : (حذف الثاني الساكن) فيصبح : (فَعِلنْ) وهو حسن مستملح ، بل هو الشائع المطّرد الذي ترتاح الأذن إليه وتستسيغه ، بخلاف ورود « فاعلن » صحيحةً على الأصل ، فإنها ثقيلة .

٢ ــ القَطْع[1] : (حذف ساكن الوتد المجموع وهـــو النون وتسكين المتحرك قبله وهو اللام) فيصبح (فاعلْ) وينقل إلى (فَعْلن) وهو جائز وكثير أيضاً ، فيما يُنظم على هذا البحر .

جوازات الحشو :

يجوز في (فاعلن) في الحشو التغييرات الآتية :

١ ــ الخبن (حذف الثاني الساكن) : فيصير (فعِلـــن) وهـــو حسن في هـــذا البحـــر .

---

(١) وفي بعض كتب العروض يذكر هنا « التشعيث » تارة ، وهو حذف أول الوتد المجموع ، أو « الاضمار بعد الخبن » تارة أخرى ، أو يشار إلى الأسماء الثلاثة هذه . والأحسن ذكر « القطع » لأنه من العلل التي تدخل العروض والضرب . وانظر الحاشية الأولى في الصفحة التالية .

٢ ـ القطع(١) : (حذف النون وتسكين اللام قبلها) فتصبح (فاعلْ = فَعْلن) ، وهو جائز أيضاً في حشو هذا البحر . ويسمّى عندئذٍ « قَطْر الميزاب » ، ومثاله :

مـــالي مـــالٌ إلاّ درهمْ   أوْ بِرذَوْني ذاك الأدهـــمْ

٢ ـ مجزوء المتدارك

استعمله المتأخرون ، وتفعيلاته ست ، في كل شطر ثلاث :

فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن   فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ ـ الضرب الأول : مخبون مرفّل (فَعِلاتن)(٢) وشاهده :

يا بني عَمِّنـــا لم نـــزلْ   نَرتجـــي منـــكمُ الحَسَناتِ

العروض (لم نزل = فاعلن) ، والضرب (حَسَناتِ = فعِلاتن) .

٢ ـ الضرب الثاني : مذيّل(٣) : وزنه (فاعلانْ) ويلزمه الردف . ومثاله :

هـــذه دارُهـــم أقْفـــرَتْ   أم زبورٌ مَحَتْهـــا الدُّهور

العروض (أقفرت ـ فاعلن) ، والضرب (ها الدهورْ = فاعلانْ) .

---

(١) لما كان القطع من العلل – وهي تغييرات لا تدخل الحشو ، وإنما تدخل العروض والضرب – عُدّ دخوله في الحشو هنا شاذاً . إلا أن بعضهم استغنى عن ذكر اسم القطع هنا ما دام التغيير في الحشو ، ورأى رأياً آخر في تفسير هذا التغيير : فقيل : دخل « الخبن » ثم « الاضمار » : بأن حذفت الألف وسكنت العين فصار (فعلن) . وقيل : دخله التشعيث بأن حذفت العين فصار « فالن » أو حذفت اللام فصار « فاعن » . فهناك كما ترى مذاهب في تفسير وقوع « فعلن » بسكون العين في حشو هذا البحر .

(٢) الترفيل : زيادة سبب خفيف في آخر الجزء « فاعلاتن » وبالخبن يصبح « فعلاتن » بكسر العين .

(٣) ويقال : مذال . والتذييل : زيادة نون ساكنة على « فاعلن » فتصبح « فاعلان » بسكون النون .

٣ ـ الضرب الثالث : صحيح كالعروض ، وزنه (فاعِلُنْ) وبيته :

قِفْ عــلى دارهــم وابكِيَنْ ... بيْــنَ أطلالِهــا والدِمَــنْ

العروض (وابكيَنْ = فاعلن) ، والضرب (والدمَنْ = فاعلن) .

جوازات الحشو :

يصيب حشو المجزوء من التغييرات ما يصيب حشو التام من هذا البحر .



ملاحظتان :

١ ـ ما ذكرناه لعروض المتدارك وضربه هــو المختار . وزاد الزمخشري للمتدارك التام عروضين :

آ ـ الأولى : مخبونة (فعِلُنْ) ، ولها ضرب مثلها .

ب ـ والثانية : مشعّثة (فعْلن) . ولها ضرب مثلها أيضاً .

٢ ـ استعمال مجزوء المتدارك نادر في الشعر العربي . وقد حكم كثير من العروضيّين بشذوذ استعماله مجزوءاً .

خلاصة المتدارَك التــام

العروض والضرب :	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
الخبن :	فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلُن	فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلُن
القطع (التشعيث) :	فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلُن	فَعْلن فَعْلن فَعْلن فَعْلُن

خلاصة مجزوء المتدارك

العروض والضرب :	فاعِلن فاعِلن فاعِلن	فاعِلن فاعِلن	١ ـ فَعِلاتن ٢ ـ فاعلانْ ٣ ـ فاعلن
الخبـــن :	فَعِلُن فَعِلن فَعِلن	فَعِلن فَعِلن فَعِلن	
القطع (التشعيث) :	فَعْلن فَعْلن فَعْلن	فَعْلن فَعْلن فَعْلن	



تدريب على « المتدارك »

١ ـــ لأبي الحسن الحُصري القيرواني :

يا ليلُ ، الصبُّ متى غدُهُ — أقيامُ الساعة مَوعِدُهُ

رقدَ السُّمَّارُ ، فأرّقه — أسفٌ للبَيْنِ يُردِّده

٢ ـــ لمنذر شعار :

لهَبٌ ، واللهِ ، له لهَبُ — وجوىً كاللّذْعة يضطربُ

طلبتْ أشواقُكَ يا جسدي — حاجاتٍ عَيّ بها الطلَبُ

فغضبتُ وبتُّ على سقمي — يتمرَّغ في ضعفي الغضَب

٣ ـــ لابن النحوي التِّلِمْساني :

اِشتدّي أزْمةُ تنفرجي — قد آذن لَيْلُكِ بالبَلَج

وظلامُ الليل له سُرُجٌ — حتّى يغشاه أبو السُّرُج

٤ ـــ لابن سُودون المصري :

عجَبٌ عجَبٌ عجَبٌ عجَبُ — بقرٌ تمشي ولها ذنَبُ

لا تغضَبُ يوماً إن شُتِمت — والناسُ إذا شُتِموا غَضِبوا

مِن أعجَبِ ما في مصرَ يُرى — الكرْمُ يُرى فيه العِنب

والنّخلُ يُرى فيه بلَحٌ — أيضاً ، ويُرى فيه رُطَبُ

زَهْرُ الكتّان مع البَلَسا — نِ هما لونانِ ، ولا كَذِبُ

٥ ـــ لآخر :

هل يلامُ غريبٌ بكى — للمشيبِ وبُعد الوطنْ

حَنّ بعدَ النوى للحمى — ما عجيبٌ إذا قيلَ : حَنْ

٦ ــ ولغيره :

أيهــا الرَّبْــعُ كُنْ مُسْعِدي		كــانَ لي فيك عيشٌ هَــني

٧ ــ وقال مصطفى خريف : التونسي :

والغابُ تبسّم عــن زَهَـــرٍ		شتّى الألــوانِ تُنَضّــده

طمَحتْ للنجــمِ بَواسِقُها		فهَواها النّجْــمُ وفَرْقَــدُه



الزحافات والعلل

(أو : ما يلحق الأجزاء من تغييرات)

لاحظنا في دراستنا للأبحر وتفعيلاتها أن هذه التفعيلات — أو الأجزاء — لا تبقى صحيحة سالمة دائماً ، وإنما كان يلحقها أحياناً تغييرات خفيفة لا تنال من إيقاعها ، إذ يظل البحر مقبولا في السمع ، غير نابٍ عن الذوق ، في الأعم الأغلب ، بل إن بعض هذه التغييرات مستحسن ومطلوب ، هذا إلى أنّ بعضها قبيح ، أو قبيح جداً ، فهي إذن على درجات متفاوتة .

ومهما يكن فإنه يَتجمَّل بالشاعر القصدُ في استعمالها ، إذا لم تكن مستحسنة ، لأن في كثرتها — إذا اجتمعت في بيت واحد — إخلالاً بالرنين الموسيقي للبيت وما فيه من ترنيمة النغم .

على أن نظم الشعر ، في أصله ، أمرٌ ذوقيّ ، وأكثر الشعراء والنظّامين يجهلون هذه القيود الشكلية ، بل إن بعضهم ينظم الشعر معتمداً على سليقته وأذنه « الموسيقية » دون أن يعرف من أمر البحور شيئاً . يقول ابن رشيق : « المطبوع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعللها ، لنبوّ ذوقه عن المُزاحَف والمستكرَه ، والضعيفُ الطبعِ محتاجٌ إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن »(١) .

وقد رأينا أن ما يطرأ على « **التفعيلات** » من تغييرٍ نوعان :

١ — نوع يلزم الأبيات كلّها في موضع واحد ، إذا وُجد في أول القصيدة ، ويسمى « **العلة** » .

٢ — ونوع لا يلزم من وجوده في تفعيلةٍ التزامُه في كلّ ما يقابلها من سائر الأبيات التي تليها ، ويسمى « **الزحاف** » .

---

(١) العمدة ١ / ١٣٤ .

ولكل من هذين النوعين مواضع خاصة من التفعيلات يطرأ عليها ، نوضحها فيما يلي :

١ ـ الزحاف

هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل ، كأن يحذف مطلقاً ، أو يسكن إذا كان متحركاً .

وهو يقع في جميع تفعيلات البيت : عروضاً ، وضرْباً ، وحشواً ، ولا يلزم وقوعه في بقية القصيدة على الأغلب إلا في مواضع ستقف عليها .

والزحاف نوعان : مفرد ومزدوج :

أولاً ـ الزحاف المُفرد :

وهو ما كان في محل واحد من التفعيلة لايتعداه ، والزحافات المفردة ثمانية :

آ ـ ثلاثة تلحق الحرف الثاني من التفعيلة ، وهي :

ـ **الخبن** : حذف الثاني الساكن من الجزء ، كإسقاط الألف من (فاعلن) فتصبح (فعِلن) ، في البحر البسيط وغيره .

ـ **الوقْص** : حذف الثاني المتحرك من الجزء ، كإسقاط التاء من (مُتَفاعلن) فتصبح (مُفاعلن) ، ولا يكون إلاّ في الكامل فحسب .

ـ **الإضمار** : تسكين الثاني المتحرك من الجزء ، كتسكين التاء من (مُتَفاعلن) فتصبح (مُتْفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن) ولا يكون إلاّ في الكامل أيضاً .

ب ـ زحاف واحد يلحق الحرف الرابع من التفعيلة ، وهو :

ـ **الطيّ** : حذف الرابع الساكن : كإسقاط الفاء من (مستفعلن) فتصبح (مُسْتَعِلن) وتنقل إلى (مفتَعِلن) ، في الرجز وغيره .

ج ـ ثلاثة تلحق الحرف الخامس من التفعيلة :

ـ **القَبْض** : حذف الخامس الساكن : كإسقاط النون من (فعولن) في البحر الطويل ، والمتقارب ، فتصبح (فعولُ) .

ـ **العَقْل** : حذف الخامس المتحرك : كاسقاط اللام من (مفاعلَتُن) في البحر الوافر ، فتصبح (مُفاعَتُن) وتنقل إلى (مَفاعلُن) .

ـ **العَصْب** : تسكين الخامس المتحرك : كاللام في (مفاعلَتُن) في الوافر ، فتصير (مفاعلْتُن) وتنقل إلى (مَفاعيلن) .

د ـ واحد يلحق الحرف السابع من التفعيلة ، وهو :

ـ **الكفّ** : حذف السابع الساكن ، كإسقاط النون من (مَفاعيلن) في المضارع والهزَج ، فتصبح (مَفاعيلُ) .

وليس هناك زحاف في غير هذه المواضع ، وقد جمع الحلي أنواع الزحاف المُفْرد في هذين البيتين ، على ترتيب وقوعها في الأبحر :

زِحافُ الشعر : قَبضٌ ، ثم كَفٌّ ، ـهـنّ لأحرُفِ الأجـزاء نَقْصُ
وخَبْنٌ ، ثم طَـيٌّ ، ثم عَصْـبٌ وعَقْـلٌ ، ثم إضمـارٌ ، ووَقْصُ

ثانياً ـ الزحاف المزدوج :

وهو ما يطرأ على سببين في تفعيلة واحدة . **والزحافات المزدوجة أربعة :**

١ ـ **الخبل** : اجتماع الخبن والطي في جزء واحد ، ومثاله : حذف السين والفاء من (مسْتَفْعلن) فتصبح (مُتَعِلن) وتنقل إلى (فَعِلَتُنْ) . وحذف الفاء والواو من (مفعولاتُ) فتصير (مَعُلاتُ) وتنقل إلى (فَعِلاتُ) . ولا يدخل الخبل غير هذين الجزأين .

٢ ـ **الخزل** : اجتماع الطي والإضمار معاً في جزء واحد ، كما في (مُتَفاعلن) التي تصبح (مُتْفَعِلن) وتنقل إلى (مفْتَعِلن) . ولا يكون إلاّ في البحر الكامل، حيث ينحصر في إسكان تاء التفعيلة وحذف ألفها .

٣ – **الشكل** : اجتماع الخبن والكف معاً ، كما في (فاعلاتن) حيث تصبح (فَعِلاتُ) في الخفيف ، والرمل ، وغيرهما .

٤ – **النقص** : مركب من العصب والكف نحو : (مفاعلتن) تصير (مفاعلْتُ) وتنقل إلى (مفاعيلُ) . ولا يكون الا في البحر الوافر ، ولكنه قليل فيه أيضاً .

٢ – العلّـة

العلة : تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً ، إذا كانت هذه الأسباب أو الأوتاد في آخر التفعيلة . ولا يلحق إلا الأعاريض والأضرب . وهو تغيير لازم على الأغلب(١) ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها أو ضربها أيضاً .

والعلة نوعان : لازمة ، وجارية مجرى الزحاف :

آ – **العلة اللازمة** : منها ما يكون بزيادة على آخر التفعيلة ، ومنها ما يكون بالنقص :

١ – **علل الزيادة** : تلحق البحور المجزوءة ، وكأنها تجبر نقصها . وهذه العلل ثلاث :

١ – **الترفيل** : زيادة سبب خفيف على ما آخرهُ وتد مجموع ، نحو (مُتَفاعلن) تصبح (مُتَفاعلاتن) ، في مجزوء الكامل .

٢ – **التذييل** : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، نحو (متَفاعلن) تصبح (متفاعلانْ) ، في مجزوء الكامل أيضاً .

٣ – **التسبيغ** : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، مثل (فاعلاتن) تصبح (فاعلاتانْ) وهو خاص بمجزوء الرمل .

---

(١) هذا احتراز عما لا يلزم : كالخرم ، والتشعيث ، فان الأول لا يقع في الأعاريض والأضرب ، ثم إن كليهما يجوز وقوعه ولا يجب التزامه ولا الاستمرار عليه .

٢ ــ علل النقص : تسع ، وهي :

١ ــ **الحذف** : إسقاط سبب خفيف ، مثل (مفاعيلن) تصبح (مفاعي) وتنقل الى (فعولن) ، وذلك في الضرب الثالث من أضرب الطويل .

٢ ــ **القطف** : اجتماع الحذف والعصْب معاً ، فيسقط السبب الخفيف ويسكن ما قبله ، أي الخامس ، وذلك في « مُفاعَلَتن » فتصبح « مُفاعَلْ » وتنقل إلى « فَعولُن » وهو خاص بالوافر .

٣ ــ **القصر** : إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله ، مثل « فاعلاتُن » تصبح « فاعلاتْ » وتنقل إلى « فاعلانْ » وذلك في الضرب الثاني من أضرب الرمل التام .

٤ ــ **القطع** : حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، مثل « مستفعلن » تصبح « مستفعلْ » وتنقل إلى مفعولنْ » ، في الضرب الثاني من ضربَي الرجز .

٥ ــ **الحذذ** : حذف الوتد المجموع برمته ، نحو « متفاعلن » تصبح « مُتَفا » وتنقل إلى « فَعِلن » . وهو خاص بالكامل .

٦ ــ **الصَّلْم** : حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة . مثل « مفعولاتُ » تصير « مفعو » وتنقل إلى « فَعْلُن » . ولا يدخل إلاّ البحر السريع .

٧ ــ **الكسْف** (أو الكشف) : حذف آخر الوتد المفروق ــ فـ « مفعولاتُ » تصبح « مفعولا » وتنقل إلى « مفعولن » ويدخل على السريع والمنسرح فقط .

٨ ــ **الوقف** : تسكين آخر الوتد المفروق . مثل « مفعولاتُ » تصبح « مفعولاتْ » . ويدخل على السريع ومنهوك المنسرح .

٩ ــ **البَتْر** : وهو علة مزدوجة ، بخلاف الثماني السابقة فهي مفردة(١) ويتركب البتر من الحذف والقطع . فـ «فاعلاتن» تصبح « فاعلْ » وتنقل إلى « فَعْلن » . والبتر يدخل على « فعولن » في المتقارب فتصبح « فَعْ » ، وعلى «فاعلاتن» في المديد .

---

(١) أما «القطف» فهو مركب من الحذف والعصب ، لكن الأول علة ، والثاني زحاف ، وأما «البتر» فهو مركب من الحذف والقطع ، وهما علتان .

ب – العلة الجارية مجرى الزحاف :

هذا التغيير يجري مجرى الزحاف ، فلا يلزم ، وهو يلحق الأوتاد فقط لذا أطلق عليه اسم « علة جارية مجرى الزحاف » ولم يطلق عليها اسم « زحاف » لأنها لا تقع في ثواني الأسباب . فهي تشبه الزحاف في عدم الثبوت . وتشبه العلة في وقوعها في الوتد .

وأشهر أنواعها :

١ – **التشعيث** : وهو حذف أحد متحركيْ الوتد المجموع في « فاعلاتن » و « فاعلن » فقيل : المحذوف هو العين ، أي أول الوتد المجموع فتصيران « فالاتن = مفعولن » و « فالُن = فعْلن » .

وقيل : المحذوف اللام ، أي ثاني الوتد ، فتصيران (فاعاتن = مفعولن) و (فاعُنْ = فعْلن) .

وقيل : هو قطع . وقيل : هو خبن ، بحذف الألف الساكنة الثانية ، ثم إضمار ، بتسكين الثاني المتحرك . وقد مرّ بنا في الخفيف والمتدارك .

٢ – **الحذف** : ونعني به الذي مرّ في عروض المتقارب ، حيث ترد « محذوفة » أحيانا فتأتي « فعو = فعَلْ » بدلاً من « فعولن »(١) .

٣ – **الخرم** : حذف أول الوتد المجموع ، كحذف الفاء من « فعولن » فتصير « عولن » وتنقل إلى « فعْلن » . وقد ذكرناه في المتقارب والطويل ..

والباقية نادرة وهي : **الثَّرْم** ، **والخَزْم** ، **والشَّتْر** ، **والخَرْب** ، **والعَضْب** ، **والقَصْم** ، **والجَمَم** ، **والعقَص** »(٢) .

---

(١) ويلاحظ أن « الحذف » هنا لم يقع في الوتد ، فخالف العلة الجارية مجرى الزحاف في أنها تلحق الوتد .

(٢) فالثرم : مركب من الخرم والقبض : « فعولن : عول » بضم اللام .

والخزم : زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت ، أو أول عجزه في بعض البحور .

والشتر : مثل الثرم ، لكنه يلحق « مفاعيلن » خاصة فتصبح « فاعلن » حيث يجتمع الخرم والقبض معاً ، وهو منحصر في المضارع .

والخرب : اجتماع الخرم والكف : « مفاعيلن : فاعيلُ = مفعولُ » بضم اللام فيهما وذلك في المضارع ...

←

ملاحظات :

١ — من الزحاف ما يجري مجرى العلة في لزومه، كما في قبض عروض الطويل وضربه، وكما في خبن عروض البسيط وضربه، وغيرهما مما مرّ بنا من الزحافات التي تدخل الأعاريض والأضرب، وتتنوع بها أعاريض البحر وأضربه. وكل ذلك يسمى «زحافاً جرى مجرى العلة».

٢ — إذا دخل الجزءَ زحافٌ أو علة، وبقي على وزن مألوف لهم لم يُنقل إلى غيره، كما إذا قبض «مفاعيلن» فانه يصير «مَفاعِلن» وهو وزن مألوف. وأما إذا دخل الحذف «مفاعيلن» فيصير «مَفاعي» وهو ليس على زِنَة كلمةٍ من كلماتهم وغير مألوف أيضاً، لذلك يُنقل إلى «فعولن».

وهذا النقل مستحسن لا واجب في الصناعة العروضية.

٣ — إن مصطلحات الزحاف والعلة لها معانٍ لغوية أخذت عنها لنوع مناسبة. شأن غيرها من مصطلحات العروض وسائر العلوم. **فالخبن**: مأخوذ من «خبنت الثوب» إذا عطفته فقصر. **والإضمار**: من قولك «أضمرت كذا» في نفسي. أي أخفيته. **والقبض**: ضد البسط، لانقباض الصوت في التفعيلة التي يدخلها. **والشكل**: مصدر «شكلت الدابة» إذا قيدتها .... الخ الخ.





والعضب: مثل الخرم لكنه يلحق «مفاعلتن» خاصة فتصبح «فاعلتن» بفتح اللام.

والقصم: مركب من الخرم والعصب: «مفاعلتن: فاعلتن = مفعولن» بسكون لام فاعلتن.

والجمم: مركب من الخرم والعقل: «مفاعلتن: فاعتن = فاعلن».

والعقص: مركب من الخرم والنقص: «مفاعلتن: فاعلت = مفعول»، بسكون لام الثانية وضم تائها، وضم لام الثالثة.

فوائد عروضيّة

١ — رأينا أن بعض الأبحر تستعمل مجزوءة وجوباً ، وهي خمسة : « المديد ، والهزج ، والمضارع . والمقتضب . والمجتث » . وبعضها ليس له مجزوء وهي ثلاثة : « الطويل . والسريع . والمنسرح » .

وما عدا ذلك يستعمل تاماً ومجزوءاً ، على الجواز . وهي ثمانية : « البسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز . والرمل . والخفيف . والمتقارب ، والمتدارك » .

٢ — يستعمل « الرجز ، والسريع » وحدهما مشطورين جوازاً ، ويمتنع « الشطر » فيما عداهما . ولا يجوز للشاعر أن يجمع بين مشطور وغيره : بل إن التزم « الشطر » لزمه إلى آخر القصيدة . وذهب أناس إلى عدم عدّ المشطور شعراً .

٣ — يدخل « النهك » جوازاً في « الرجز ، والمنسرح » وهو فيهما قليل جداً . ولا يجوز للشاعر أيضاً أن يجمع بين منهوك وغيره . وقد ذهب بعضهم إلى عدم عدّ المنهوك شعراً .

٤ — ينفرد بحر الرجز من بين الأبحر كافةً بأنه يستعمل تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، ولم يجتمع ذلك في غيره .

٥ — بعض الأبحر تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر لتؤلف أجزاء كل بيت ، وهي : **الوافر** « مفاعلتن » — **الهزج** « مفاعيلن » — **الرمل** «فاعلاتن» — **المتدارك** « فاعلن» — **الكامل** « متفاعلن » — **الرجز** « مستفعلن » — **المتقارب** « فعولن » .

أما سائر الأبحر فتتكون من تفعيلتين مختلفتين تتكرران على نظام خاص لتؤلفا أجزاء كل بيت وهي :

الطويل « فعولن مفاعيلن » — المديد « فاعلاتن فاعلن » — الخفيف « فاعلاتن مستفعلن » — المنسرح « مستفعلن مفعولات » — البسيط « مستفعلن فاعلن » — السريع « مستفعلن ، فاعلن » — المجتث « مستفعلن فاعلاتن » — المضارع «مفاعيلن فاعلاتن » — المقتضب « فاعلاتن مفتعلن » .

٦ — صنّفت البحور الشعرية إلى ثلاثة أقسام :

آ — **الأبحر الممتزجة** : وهي « الطويل ، والمديد ، والبسيط » وذلك لمجيء جزء خماسي مع جزء سباعي ، مثل : « فعولن مفاعيلن .. » ، و « فاعلاتن فاعلن .. » ، و « مستفعلن فاعلن .. » .

ب— **الأبحر السباعية** : وهي مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها مثل « فاعلاتن » و « مستفعلن » . وهذه الأبحر هي : « الوافر ، والكامل ، والهزج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث » .

ج — **الأبحر الخماسية** : وهي اثنان : « المتقارب ، والمتدارك » لاشتمالهما على أجزاء خماسية مثل « فعولن » و « فاعلن » .

٧ — علل الزيادة لا تدخل إلا في الأبحر المجزوءة ، لتكون عوضاً ممّا وقع فيها من نقص .

٨ — من دراستنا للبحور الشعرية وإحصائنا لأوزانها ، عروضاً وضرباً ، نلاحظ أنه يتيسّر للشاعر العربي أن ينظم ثمانياً وستين قصيدة ، بعدد أضرب البحور ، وكل قصيدة ليست من نوع الأخرى(١) .

ومجموع الأعاريض في جميع الأبحر ست وثلاثون .

وغاية الأعاريض في البحر الواحد أربع : كالرجز ، والسريع . ولا ثالث لهما . وقد تكون واحدة كما في الطويل .

وغاية عدد الأضرب في البحر الواحد تسعة ، كالكامل . ولا ثاني له . وقد يكون واحداً : كالمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، ولا رابع لها .

وكل ما كان ضربه واحداً فعروضه بالضرورة واحدة ، ومجموع الأضرب في جميع البحور ثمانية وستون .

---

(١) وهنا تختلف القصيدتان نوعاً ، إذ تكونان من بحر واحد لكن تخالف عروض إحداهما عروض الأخرى ، أو ضربها ضربها ، أو تخالف عروضها وضربها عروض الأخرى وضربها . وقد تختلف القصيدتان في الجنس وذلك حين يختلف بحراهما .

وإذا شرع الناظم في عروض معينة ، أو ضرب خاص ، فعليه أن يلتزمهما في سائر القصيدة . ولا يجوز الجمع بين عروضين ولا بين ضربين أو أكثر في قصيدة واحدة(1) . وعلى هـذا ، فإن الأضرب واقعة تحت حكم الأعاريض : فإن أخذ الشاعر عروضاً لبحرٍ ما ، فهو مخيّر بين أضربها ، شريطة أن يلتزم الضرب الذي اختاره من أضرب تلك العروض .

٩ ـ في البيت المصرّع خاصةً ، توافق العروضُ الضربَ ، وتتبعه في الصورة التي هو عليها ؛ وإن كانت فيه « علة » لا تصيب العروضَ عادةً ، أو كانت العروض في الأَصل لا تأتي على هذه الصورة نفسها . وهذا حكم عام ينتظم البحور كلَّها .



(1) ذكرنا في البحر الكامل أن الشاعر قد يجمع بين عروضيه : الصحيحة والحذاء في قصيدة واحدة . ويسمى هذا « إقعاداً » ، وقد يكون في الرمل أيضاً . وهو – على كل حال – من عيوب الشعر التي لا يجوز اللجوء إليها .

الضرائر الشعرية

الشاعر أسير الوزن ، لا يجد من الحرية التعبيرية في النظم ما يجده الناثر ، وهذا ما يدعو إلى شيء من التغييرات في أعاريض البحور وأضربها وحشوها ، تساهل فيه العروضيون وأطلقوا عليها اسم (الزحافات) ، وقد رأينا أنّ بعضها مأنوس وبعضها الآخر صالح أو حسن ، أو قبيح ، فهي على درجات متفاوتة في القبول .

وهناك جوازات شعرية من نوع آخر تخضع للوزن أيضاً سمّوها « ضرائر »(1) ، ولكنها في هذه المرة لا تتعلق بالتفعيلات والوزن الداخلي ، وإنما تتعلق بقواعد اللغة من نحو وصرف ، وضبط الكلمات في الجمل والتراكيب . وهو ما يجعل بحثنا فيها ألصق بعلوم اللغة والبلاغة منه بعلم العروض . على أننا سنذكر عدداً منها متابعين في ذلك بعض من ألفوا في أوزان الشعر وبحوره ، ومكتفين بأشهرها ، لكثرتها(2) :

١ ــ **صرف مالا ينصرف** : ومنه قول أبي البقاء الرُّندي :

أعِنْدَكم نبأٌ مِن أهلِ أندلسٍ ... فقد سرى بحديث القومِ رُكْبانُ

وهو كثير جداً . أما **منع المنصرف من الصرف** فقد اختلفوا في جوازه ، ومن أمثلته قول العباس بن مرداس السُّلَمِيّ :

وما كان حِصْنٌ ولا حابِسٌ ... يفوقانِ مِرداسَ في مجمَعِ

٢ ــ **قصر الممدود** : ومنه قول كثيّر عزّة :

وما كنت أدري قبل عزة ما البُكا ... ولا موجعاتِ القلب حتى تولّتِ

---

(1) مفردها : « ضرورة » وتجمع أيضاً على « ضرورات » .

(2) ألف في الضرائر عدد من العلماء قديماً وحديثاً . فمن القدماء : أبو عبد الله القزاز القيرواني ، صاحب كتاب « ضرائر الشعر » أو : ما يجوز للشاعر في الضرورة » . وقد نشر في الاسكندرية سنة ١٩٧٣ م .
ومن المعاصرين : محمود شكري الألوسي ، الذي ألف كتاب : « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر » وقد طبع في القاهرة سنة ١٣٤١ هـ .

وهو كثير ومستساغ . أما مدّ المقصور فهو قبيح وقليل الورود في الشعر ، كقول الشاعر :

سيُغنيني الــذي أغنـاكَ عنّـي فــلا فقْـرٌ يَـدوم ولا غِنـاءُ

٣ – إبدال همزة القطع وصلاً :

وهو سائغ ومقبول ، نحو :

ومَن يصنعِ المعروفَ معْ غيرِ أهلـه يُلاقِ الذي لاقى مُجُـيرُ أمّ عامـرِ

وإما إبدال همزة الوصل قطْعاً فغير سائغ ولا مقبول ، كقوله :

ألا لا أرى إثنـينِ أحسنَ شيمـةً على حَدَثانِ الدهرِ مني ومن «جُمْلِ»

٤ – تخفيف المشدّد ، في مثل قوله :

فقالوا : القِصاصُ ، وكان التقاصُ – حقّـاً وعَـدلاً عـلى المسلمينـا

وكثيراً ما يقع التخفيف في قوافي الأبيات ، الضرورة ، كقول امرىء القيس :

لا ، وأبيـكِ ابنـةَ العامـريِّ – لا يـدّعي القـومُ أني أفِـرْ

وأما تثقيل المخفف فغير مستساغٍ ولا محبوب ، نحو :

أهـانَ دمّكَ فَرْغاً(١) بعـد عزّته يا عمرو بَغْيُكَ إصراراً عـلى الحسد

٥ – تخفيف الهمزة : مقبول ، كقول الفرزدق :

ومضتْ لمسْلَمةَ الرِكابُ مودّعـاً فارْعَـيْ فَزَارَةُ ، لاهَنَاكِ المَرْتَـعُ

٦ – تسكين المتحرك : ومنه قول الشاعر :

وقد يقالُ عِثارُ الرِّجْل ، إن عَثَرتْ ولا يقالُ عِثارُ الرِّجْلِ ، إن عَثَرا

---

(١) يقال : ذهب دمه فرغاً – بفتح الفاء أو كسرها ، مع سكون الراء – أي باطلاً هدْراً .

٧ ـ تنوين المنادى المبني ، رفعاً أو نصباً :

ـ سلام الله « يا مطرٌ » عليها وليس عليك يا مطرُ السلامُ

ـ ضربتْ صدرَها إليّ وقالتْ : « يا عدِيّاً » لقد وقتْك الأواقي

٨ ـ إشباع الحركة حتى يتولّد منها حرف مد : كقول الراجز :

أقولُ ، إذ خرّت على الكلكال : يا ناقتي ، ما جُلْتِ من مجَالِ

٩ ـ حذف الفاء من جواب الشرط الواجب اقترانه بها : كقول عبد الرحمن ابن حسان بن ثابت :

مَن يفعلِ الحسناتِ اللهُ يشكُرها والشرُّ بالشرّ عندَ اللهِ مثلانِ

١٠ ـ حذف جزء كلمة :

ولقد كَفَفْتُ عِنانَ عيني جاهداً حتى إذا أعييتُ أطلقتُ العِنا (ن)

وقد يكون المحذوف كلمة أو جملة أو أكثر . ويسمى هذا الحذف في علم البديع (الاكتفاء) .

١١ ـ فك الإدغام :

الحمدُ للهِ العليّ الأجْلَلِ الواحدِ الفَرْدِ القديمِ الأوّلِ

١٢ ـ تذكير المؤنث وتأنيث المذكر :

ـ متى تأتِنا تُلْمِمْ بنا في ديارنا تجِدْ حطَباً جزْلاً ونـاراً تـأجّجا

ـ يا أيُّها الراكبُ المُزْجي مطيتَه سائلْ بني أسَدٍ ما هذِه الصَّوتُ

١٣ ـ الإضمار قبل الذكْر :

لما رأى طالبوه مُصعبَاً ذُعروا وكاد، لوْ ساعدَ المقدورُ، ينتصرُ

١٤ ـ الإتيان بالضمير متصلاً بعد (إلاّ) :

وما علينا إذا ما كنتِ جارتَنا ألاّ يجاورَنا ، إلاّكِ ديّارُ

١٥ ــ الفصل بين المتضايفين :

كما خُطَّ الكتابُ بكفِّ ، يومــاً ، يهوديٍّ يُقــاربُ أو يُزيـــلُ

الخ الخ . . . .

ملاحظــة :

أكثر هذه الجوازات والضرائر لا يجوز للمولدين ارتكابها في أشعارهم لأنها تدل على ضعف الشاعر وقِصَر باعه ، وقد وردت في أشعار المتقدمين على سبيل الشذوذ .

وقد يُقبل بعضها كصرف ما لا ينصرف ، وقصر الممدود ، وإبدال همزة القطع وصلاً ، .... الخ .

ومن المفيد أن نذكر هنا ما قاله ابن جنّي في باب : « هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب ، أوْ لا ؟ » :

« سألتُ أبا علي ـــ رحمه الله ـــ عن هذا ، فقال : كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا عـــلى شعرهم : فما أجازتْه الضرورة لهم أجازتْه لنا ، وما حظَرتْه عليهم حظرتْه علينا .

وإذا كان كذلك ؛ فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا . وما بين ذلك بين ذلك »(١) .



(١) الخصائص ، لابن جني ١ / ٣٢٣ ــ ٣٢٤ .

علم القوافي

علم القوافي

هو علم يتناول أحوال القافية ، جملةً وتفصيلاً . وهو وإن اتّصل بعلم العروض، وكان منه كالجزء ، لكنه أدقّ منه وألطف ، لاحتياج الناظر فيه إلى مهارةٍ في علم التصريف ، والاشتقاق ، واللغة ، والإعراب ، كما يقول ابن جنّي .

وكلامنا هنا يتناول : تعريف القافية ، وأحرفها ، وحركاتها ، وحدودها ، وأنواعها ، وعيوبها .

القافية

١ — تعريفها :

— لغةً : وراء العنق ومؤخره (كالقفا) .

— اصطلاحاً : اختُلف في ذلك(١) ، ومذهب الخليل هو الذي عوّل عليه المحققون إلى يومنا هذا . والقافية عنده : (من آخر حرفٍ ساكنٍ في البيت إلى أولِ ساكنٍ يليه من قبله ، مع الحرف الذي قبل الساكن) .

٢ — أمثلتها :

ومثالها كلمة (تُغْدَق) في بيت شوقي مخاطباً النيل :

من أيِّ عهدٍ في القرى تتدفّق ؟ وبأيِّ كفٍّ في المدائن تُغْدِقُ ؟

— وقد يكون بعض كلمة ، كقول امرىء القيس :

يزِلُّ الغلام الخِفُّ عن صَهَواته ويُلوي بأثوابِ العنيفِ المثقّلِ

---

(١) انظر تفصيل ذلك في العمدة ١ / ١٥١ — ١٥٤ وكتاب القوافي ٥٥ .

فالقافية (تَقَلْ) .

وقد تكون كلمة وبعض كلمة نحو :

لا تَعجبي ياسلْمُ من رجلٍ ضحِكَ المشيبُ برأسه فبكى

فالقافية (هي فبكى) .

وقد تكون كلمتين ، كقول ابن الوردي :

لا تقُل أصلي وفصلي أبداً إنما أصلُ الفتى ما قد حصَلْ

فالقافية (قد حصل) وهما كلمتان .

٣ – سبب تسميتها :

اختُلف في ذلك أيضاً ، فقيل : لأنها تقفو أثر كل بيت . وقال قوم : لأنها تقفو أخواتها . وقال آخر : هي قافية بمعنى (مقفوّة) فكأن الشاعر يقفوها ، أي يتبعها .

والرأي الأول هو الوجه .



حروف القافية

الأحرف التي تشتمل القافية على بعضها ، أو أكثرها ، ستة وهي :

(**الرويّ** ، **والوصل** ، **والخروج** ، **والردف** ، **والتأسيس** ، **والدخيل**) وهـي كلها – خلا الدخيل – إذا دخلت أول القصيدة وجب على الشاعر التزامها في سائر أبياتها .

وقد جمعها الحلي في قوله :

تجـرى القوافي في حـروفٍ ستـةٍ ... كالشمس تجـري في علوّ بروجها :
تأسيسها ، ودخيلها ، مـع رِدْفهـا ... ورويّها مـع وصلِها وخروجِها

واليك شرحها :

١ – الرويّ(١) :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه ، فيقال : قصيدة همزية ، إذا كان رويها الهمزة كهمزية البوصيري ، كما يقال سينية البحتري ، ولاميّة العرب . ويجمع الروي على (رويّات) . ومثاله اللام من (التُّقَل) في قوله :

دارِ جـارَ السُّوء إن جـارَ ، وإن ... لم تجِـدْ بُـدّاً فمـا أحلى التُّقَلْ

وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون روياً ، ما عدا الأحرف الآتية(٢) :

١ – **حروف العلة** : الثلاثة الساكنة (حروف المد) إذا كانت زائدة ، أو مولّدة من الإشباع ، فتكون حينئذ للإطلاق ، وما قبلها هو الروي ، **كالواو** الناشئة عن الإشباع في (الخيامو) من قول الشاعر :

---

(١) مأخوذ من الروية ، وهي الفكرة ، لأن الشاعر يتفكر فيه . وقيل : من الرواء ، بكسر الراء ، وهو حبل يشد به الرحل على ظهر البعير ، فكأن الشاعر شد حروف قصيدته بحبل .

(٢) وعلى الشاعر أن يلتزم الحرف الذي قبلها على أنه الروي .

متى كـان الخيامُ بـذي طلـوحٍ   سُقيتِ الغيـثَ أيتهـا الخيـامُ

والياء في (أوصالي) من قول امرىء القيس :

فقلتُ : يمـينُ الله أبـرحُ قاعـداً   ولو قطّعـوا رأسي لديكِ وأوصالي

والألف من (طلبا) في قول حافظ :

رُبَّ سـاعٍ مُبصـرٍ في سَعيـهِ   أخطـأ التوفيـقَ فيمـا طلَبـا

ومن ذلك ألف التأنيث المقصورة وألف التثنية (سلمى — قتلا) . أما الألف المنقلبة عن واو أو ياء فقد تكون رويّاً ، كقول جرير :

قالت أمامـةُ : ما لجهلِك ؟ مالـَه ؟   كيفَ الصبابـةُ بعدَمـا ذهب الصِّبا

ورأت أمامـةُ في العِظـام تَحنيـاً   بعد استقامتِهـا ، وقَصْراً في الخُطا

٢ — النون التي ليست من بنية الكلمة : كنوني التوكيد ، ونون جمـع النسوة ، ونون التنوين (زيداً ، يعلمَنْ ، . . . .) .

٣ — هاء التأنيث الساكنة ، وهـاء الوقف(١) (السّكت) ، مثل (وردَهْ) و (جمعهنَّهْ) .

٤ — هاء الضمير المتصل إذا كان ما قبلها متحركاً : (حَصْرِه ، جُحْرِه) ، (وضَعَهْ ، نَفعَهْ) .

٥ — واو الضمير وياؤه : بعد حركةٍ تجانسهما ، مثل : (اقتلوا ، اقتلي(٢)) .

وهذه الأحرف جميعاً لم تصلح لأن تكون روياً لأن أكثرها ليست أصولاً ، بل هي زائدة على بنية الكلمة . وبعضها — وإن كان أصلاً — ليس قوياً في نفسه ، فأشبهت الحركات في امتناع وقوعها روياً . فيُلتزَم حرفٌ قبلها يكون روياً .

(١) يستثنى من ذلك هاء التأنيث الساكنة للوقف بعد الألف « الحياهْ ، القناهْ » .

(٢) وهما تصلحان للروي بعد الفتحة نحو : اسعي ، واسعوا . « بفتح العين فيهما وسكون حرف العلة » .

وهناك أحرف تصلح لأن تكون روياً وأن تكون وصلاً ، جوازاً ، وهي :

١ ـ واو الضمير وياؤه بعد الفتحة مثل : (اخشَيْ ، اخشَوْا) .

٢ ـ الهاء الأصلية دون مراعاة ما قبلها : (التّيه ، يُشبه) .

٣ ـ هاء الضمير المحركة بعد حرف ساكن ، لكن وقوعها روياً نادر[1] : (فتــاهُ ، عليهِ ، شفتيهِ ، يديْهِ) .

٤ ـ حروف العلة المتحركة : (ظبيُ ، أمانيا ، عضوِ) .

٥ ـ الألف الأصلية المنقلبة عن واو أو ياء (الصبا ، الخطا ، التقى) .

٦ ـ الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها ، كياء المنقوص في مثل : (القاضي) والياء في : (يرمي) . لكن وقوعها روياً نادر .

٧ ـ تاء التأنيث ، متحركة أو ساكنة ، مثل : (فتاةْ ، قامتْ) .

٨ ـ كاف الخطاب . والأحسن أن يُلتزم حرف قبلها مثـل : (كتابكْ ، شرابكْ

٩ ـ ياء النسب المخففة . أما المشدّدة فهي الروي[2] .

١٠ ـ الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها : (يدعو ، يغزو) .

١١ ـ الميم إذا وقع قبلها الهاء أو الكاف ، مثل : (لديهم ، عندكم) .

واعلم أنه لا يدخل بعد الروي إلاّ حرف الوصل أولاً : (كالألف الزائدة ، وهاء الضمير الساكنة : « سائلُهْ » ، وهـاء التأنيث : « داهيَهْ » ، وهاء السكت : « ماهِيَهْ » ؟) ، و (هاء)الخروج ثانياً ، وهما لا يحسبان روياً .

٢ ـ الوصل[3] :

هو حرف مدّ أو هاء يتلوان الروي المتحرك المطلق خاصة . ويجمع على (وصول) .

---

(١) وخلاصة القول في الهاء : أن الأصلية يجوز اعتمادها روياً ، ولا يجوز إذا كانت للسكت ، أما هاء الضمير وهاء التأنيث فلا تكونان رويين إلا بعد سكون .

(٢) كقوله : قد لفّها الليلُ بعصلَبيّ أروعَ خرّاجٍ من الدوّيِّ

(٣) سمي بذلك لوصله بالروي .

ومثال حرف اللّين : الياءُ المفتوحُ ما قبلها في كلمة (غَيْن) من قول الشاعر :

كـأني بين خـافيتيْ عُقـابٍ ... تريـد حمامـةً في يـوم غَيْنِ

ويجوز الجمع بين الواو والياء في ردف المدّ (لا في ردف اللّين) كقول المتنبي :

كلمـا رحّبتْ بنا الروضُ قلنـا ... حلبٌ قصْـدُنا وأنتِ السبيـلُ

والمسمّون بالأمـيرِ كثـيرٌ ... والأمـيرُ الذي بِهـا المأمـول

هذا ، وإن التزام الردف واجب في أضرب بعض البحور ، كالضرب الثالث «المحذوف» من الطويل (فعولن) و«المقطوع» من الرجز (مفعولن) ومن الكامل (فَعِلاتن) . وغالبٌ أو مستحسن في أضرب أخرى كالضرب الثاني من البسيط (فَعْلن) بسكون العين .

٥ ــ التأسيس(١) :

وهو ألف(٢) بينها وبين الروي حرف واحد متحرك ، ويجمع على (تأسيسات) ، كالألف في (جاهل) من قول المعرّي :

ولما رأيتُ الجهـلَ في الناسِ فاشياً ... تجاهلتُ حتى ظُـنّ أنّيَ جاهلُ

ويشترط أن يكون التأسيس في كلمة الروي نفسها كالشاهد السابق . لكن إذا كان الروي ضميراً أو بعض ضميرٍ جاز عندئذ أن تكون ألف التأسيس في غير كلمة الروي كقول الشاعر :

وأنت أخي مالم تكُن ليَ حاجـةٌ ... فإن عرَضتْ أيقنتُ أنْ لاأخا ليا

فالروي هنا الياء ، وهي ضمير ، والألف في كلمة (أخا) تأسيس . وقول الآخر :

فإنْ شِئتُمـا ألقِحتُما أو نُتِجتُمـا ... وإن شِئتما مِثْلاً بمثْـلٍ كما هما

فالرويّ هو الميم في (هما) وهي بعض ضمير ، بناء على أن الضمير هـو مجموع (هما) ، والألف في (كما) تأسيس .

(١) مأخوذ من أس الحائط وأساسه ، فكأن ألف التأسيس أس القافية لتقدمها والعناية بها والمحافظة عليها .

(٢) لذا يقال أحياناً : ألف التأسيس .

فحرف المد : كالألف في (الجوابا) والواو الناشئة عن إشباع ضمة العين في (تنفعُ = تنفعو) والياء في (ليبتلي) أو الناشئة عن إشباع الكسرة في (العَطَلِ = العَطَلي) .

والهاء قد تكون ساكنة: (تحاربُهْ)، أو متحركة : (فرجامُها) و (يحسنونَهُ) و (نعلهِ) .

ومن هـذا القبيل هاء التأنيث (داهيَهْ) وهاء السكت (هيَهْ) .

هذا ، وقد يكون الوصل ضميراً غير الهاء ، كالكاف ، وذلك إذا لاحظنا التزام الشاعر حرفاً قبلها ، كقول ابن زيدون :

ودّعَ الصبرَ مُحبٌّ ودّعَكْ ذائعٌ مِن سرّهِ ما استودَعَكْ
يا أخا البدرِ سناءً وسَنا رحِمَ الله زماناً أطلعَكْ

٣ ـ الخُروج :

وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ، ناشيء عن إشباع حركتها كالألف بعد الهاء في : (فَرِجامُها) والواو بعد الهاء في : (يحسنونه = يحسنونَهو) والياء في :(نعلِه = نعلهي) .

٤ ـ الردف :

وهو حرف مدٌّ (ألف ، واو ، ياء) أوْ لِينٍ(١) قبل الروي . ويجمع على (أرداف) .

فمثال حرف المد (الألف) قول المتنبي :

لا خيلَ عندك تُهديها ولا مالُ فليُسعدِ النطقُ إنْ لم يُسعدِ الحالُ

ومثال الياء قول علقمة :

طحا بك قلبٌ في الحسان طَروبُ بُعيدَ الشباب عصْرَ حانَ مشيبُ

والواو في قول جرير :

يامىّ ويحكِ أنجزي الموعُودا وارعَيْ بذاك أمانةً وعهودا

(١) حرف اللين : هو حرف العلة الواقع بعد حركة لا تجانسه ، كالواو في « لَون » والياء في « غَيم » وحرف المد : هو الواقع بعد حركة تجانسه كالياء في « سبيل » والواو في « طبول » والألف في « نصال » .

٦ – الدخيل[1] :

هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي ، كالهاء في (جاهل) من بيت المعرّي السابق ، واللام في (سالم) والكاف في (الكواكبِ) .

ولا يشترط أن يلتزمه الشاعر في القصيدة الواحدة ، وهو وحده ينفرد بذلك بين أحرف القافية .



ملاحظة :

لا يجتمع الردف والدخيل في قافية واحدة ، لأن الأول ساكن والثاني متحرك . كما لا يجتمع الردف والتأسيس في قافية واحدة ، لكونهما ساكنين ، والساكنان لا يجتمعان .

ولا يكون بعد الرويّ – إذا وُجد – إلاّ حرف الوصل ، أو هاء الخروج ، وهما لا يحسبان رويّين .



(١) قال صاحب اللسان : « سمي بذلك لأنه كأنه دخيل في القافية ، ألا تراه يجيء مختلفاً بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه ، أعني ألف التأسيس ؟ » .

حركات القافية

إذا كان روي الشعر متحركاً سميت القافية (**مطلقة**) ، وإذا كان الروي ساكناً سميت (**مقيدة**) . مثال الأولى :

وقـد أغتدي والطـيرُ في وكُناتها ... بمنجـردٍ قيْـدِ الأوابـدِ هيكلِ

ومثال الثانية :

خففّي ياعَبْدُ عنّي واعـلّمي ... أنني ، ياعبـدُ ، مِـن لَحمٍ ودَمْ

ويراد بحركات القافية : تلك التي إذا أتى بها الشاعر في أول القصيدة وجب عليه التزامها في سائرها(١) .

وهذه الحركات مرتبطة بحروف القافية الـتي عرفناها قبلُ ، لأنها مدار البحث في القافية ، ولها أسماء خاصة بها ، وعددها ست حركات جمعها الحلي في قوله :

إنّ القـوافي عنـدَنـا حركاتُهـا ... سِتٌ عـلى نَسَـقٍ بهـنّ يـلاذُ:

رَسٌ ، وإشباع ، وحَـذْو، ثم تَـوْ ... جيهٌ ، ومَجـرىً بعده ، ونَفـاذ

وهي موزعة بين القافية المطلقة والقافية المقيدة ، وإليك شرحَها :

١ — المَجْرى(٢) :

وهو حركة الروي المطلق (أي المتحرك) سواء أكان ضمةً أم فتحة أم كسرة ؛ كضمة النون في كلمة (أزمانُ) من قول شوقي :

قم ناجِ جِلّقَ وانشُدْ رسْمَ مَن بانُوا ... مشَتْ عـلى الرّسْمِ أحداثٌ وأزمانُ

(١) يستثنى من ذلك على الأصح حركة ما قبل واو الردف ويائه ، كما مر ، وحركة الحرف الذي قبل الروي المقيد « التوجيه » كما سيأتي .

(٢) بفتح الميم وضمها من « جرى » أو « أجرى» . وهذه الحركة سميت بذلك لأن الروي الذي شكل بها يجري به الصوت ولا ينحبس .

٢ – النفاذ(١) :

وهو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي(٢) ، سواء أكانت هـذه الحركة فتحة أم ضمة أم كسرة . ومثاله كسرة الهاء من (يَسْبِهِ) في قول المتنبي :

لـو فكّـر العاشـقُ في مُنتهَـى   حُسْـنِ الـذي يَسبيه لم يَسبِـهِ

فالباء روي ، وكسرتها مجرى ، والهاء وصل ، وكسرتها نفاذ .

وكذا فتحة الهاء في (راعيها) من قول حافظ :

وراع صاحبَ كسرى أنْ رأى عُمراً   بينَ الرعيّة عُطْـلاً وهْوَ راعيهـا

٣ – الحذو(٣) :

هو حركة الحرف الذي يسبق الردف بنوعيه،مباشرةً ؛ كفتحة اللام من (السلام) في قول الأحوص :

سـلامُ اللهِ يامطَـرٌ عليهـا   وليـس عليـكَ يامطـرُ السـلامُ

٤ – الإشباع(٤) :

هو حركة الدخيل (الذي هو بين التأسيس والروي) . ككسرة الهمزة من (الأوائل) في قول أبي العلاء :

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُـه   لآتٍ بمـا لم تَستطِعـه الأوائـلُ

---

(١) بالذال ، سمي بذلك لأن المتكلم ينفذ بحركة هاء الوصل إلى الخروج ، وهو الألف أو الياء أو الواو التي بعدها هاء الوصل . وذكر بعضهم أنه بالدال المهملة « النفاد » ومعناه الانتهاء والانقضاء ، لأن هذه الحركة وقع بها تمام الحركات وانقضاؤها .

(٢) فهو اذن خاص بالوصل إذا كان هاء فحسب ، دون حرف المد .

(٣) سميت الحركة بذلك لأن الشاعر يحذوها ، أي يتبعها ، في القوافي لتتفق الأرداف لزوماً أو رجحاناً .

(٤) سميت بذلك لإشباعها الدخيل وتقويته على أخويه – في الوقوع قبل الروي – وهما التأسيس والردف ، بسكونهما ، والمتحرك أقوى من الساكن .

٥ ـ الرّس(١) :

هو حركة ما قبل ألف التأسيس . فلا تكون إلاّ فتحة ، كفتحة الواو من (القوادم) في قول بشار :

ولاتجعلِ الشورى عليك غَضاضةً فَرِيشُ الخوافي قوّةٌ للقوادم

٦ ـ التوجيه(٢) :

هو حركة ما قبل الروي المقيد (أي الساكن) : كفتحة الباء من كلمة (عَرْبَدْ) في قول إيليا أبي ماضي :

نسيَ الطينُ ساعةً أنه طينٌ — حقيرٌ فصالَ تيهاً وعربَدْ

ويجوز الجمع في (التوجيه) بين الحركات الثلاث في قصيدة واحدة مثل (قعَدْ) و (يَعِدْ) و (صَعِدْ) . قال بشار وجمع بين الفتح والضم :

ختَمَ الحبُّ لها في عُنقي موضعَ الخاتَمِ من أهل الذِمَمْ

فاهجُرِ الشوقَ إلى رؤيتها أيُّها المهجورُ إلاّ في الحلُمْ

فالميم الأولى من (الذمَم) مفتوحة ، واللام من (الحلُم) مضمومة ، وكلتا الحركتين توجيه .



(١) يقال : رسست الشيء أي ابتدأته على خفاء ، وسميت الحركة بذلك لأن حركة ما قبل التأسيس أول لوازم القافية وفيها خفاء لأنها بعض حرف خفي وهو الألف .

(٢) سميت بذلك لأن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكأن الروي موجه بها ، أي مصيّر ذا وجهين : سكون ، وتحرك .

حدود القافية

أو : (تقسيمها باعتبار الحركات بين الساكنين)

في تعريفنا للقافية ، ذكرنا أن الخليل جعلها محصورةً بين آخر ساكنيْن في البيت ، مع الحرف الذي قبل الساكن الأول . وعلى هذا تنقسم القافية – باعتبار الحركات التي بين الساكنين الأخيرين – خمسة أقسام ، وهي :

(المترادِف ، والمتواتِر ، والمتدارِك ، والمتراكِب ، والمتكاوِس) .

وقد جمع الحلّي حدود القوافي في قوله :

حُصِر القــوافي في حدودٍ خمسةٍ   فاحفَظ عــلى الترتيب ما أنــا واصفُ

متكاوِسٌ ، متراكِــبٌ ، متدارِكٌ   متواتِرٌ ، مِــن بعــدِهِ المــترادفُ

وقد آثرنا ترتيبها على عكس ما ذكره ، بغية التسهيل . وإليك شرحها :

١ – المترادف(١) :

أن يجتمع ساكنا القافية بــلا فاصل بينهما . وهــذا خاص بالقوافي المقيدة ، ويلزمها الردف حينئذ ، كقول الشاعر :

هــــذِهِ دارهُـــمْ أقفــرَتْ   أم زَبــورٌ مَحَتْهـــا الدُّهــورْ

فالقافية (هُوْرْ) وكل من الواو والراء فيها ساكن ولا فاصل بينهما .

٢ – المُتَواتر(٢) :

أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك ، كقول الخنساء :

يذكّـــرني طلــوعُ الشمسِ صخــراً   وأذكُــره لــكلِّ غــروبِ شمسِ

---

(١) لأنه ردف أحد الساكنين فيها الآخر .

(٢) لأن الساكن الثاني جاء به الأول بتراخ بينهما بسبب توسط الحرف المتحرك فأشبه تواتر الابل ، أي مجيء شيء منها ثم شيء آخر ، مع انقطاع بينهما .

فالقافية (شمسي) . والميم ، والياء الناشئة عن إشباع كسرة السين ، ساكنان ، وبينهما متحرك واحد وهو السين .

٣ ــ المتدارِك(١) :

كل قافية وقع متحركان متواليان بين ساكنيها . كقول امرىء القيس :

تسلّت عَمايات الرجالِ عن الصِّبا ... وليس فؤادي عن هواكِ بمنسَلي

فالقافية (منسلي) وساكناها : النون والياء ، وبينهما متحركان هما : السين واللام .

٤ ــ المتَراكِب(٢) :

اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية ، كقول الشاعر :

إذا تضايقَ أمرٌ فانتظِر فرَجاً ... فأضيَقُ الأمرِ أدناهُ مِنَ الفَرَجِ

فالقافية (نَلْ فرَجي) وساكناها اللام والياء ، وبينهما ثلاثة أحرف متحركة : الفاء والراء والجيم .

٥ ــ المتكاوِس(٣) :

توالي أربع حركات بين ساكني القافية ، وهذا نادر جداً ، كقول الشاعر :

زَلّتْ به إلى الحضيضِ قدَمُهْ

فالساكنان هما الياء من (الحضيضِ) والهاء من (قدَمُهْ) وبينهما أربعة أحرف متحركة : الضاد والقاف والدال والميم .



---

(١) بكسر الراء لأن بعض الحركات أدرك بعضاً ، ولم يعقه عنه اعتراض ساكن بينهما .

(٢) بكسر الكاف ، لأن حركاتها ، بتواليها ، كأن بعضها يركب بعضاً .

(٣) يقال : تكاوس البيت إذا مال بعضه على بعض ، وسميت القافية بذلك لتمايل الحركات فيها وانضمام بعضها إلى بعض .

أنواع القافية

(أو : صُوَرها)

عرفنا أن القوافي قسمان :

١ ـ **مطلقة** : وهي ما كان رويّها متحركاً ، والوصل لازم لها ، مدّاً أو هاءً .

٢ ـ **مقيدة** : وهي ما كان رويها ساكناً ، وتكون خالية من الوصل .

وأنواع القافية تسعة : ستة مطلقة(١) ، وثلاثة مقيدة(٢) .

آ ـ **القوافي المطلقة** : ستة أنواع :

١ ـ **مجردة من الردف والتأسيس(٣) موصولة بلين(٤)** ، كقول الشاعر :

أبا منـذرٍ كانت غُروراً صحيفتي ولم أُعطِكم بالطَّوْعِ مالي ولا عِرضي

فالقافية (عرضي) وصلت باللين وهو الياء . إلاّ أنها مجردة من حرفي الردف والتأسيس .

٢ ـ **مجردة موصولة بهاء** . كقول النابغة :

المـرءُ يأمَـلُ أن يعيـشَ — وطـولُ عيشٍ قـد يَضـرُّهْ

(١) لأن القافية المطلقة : موصولة إما بحرف لين وإما بهاء . وكل منهما قد تكون مردوفة أو مؤسسة أو مجردة من الردف والتأسيس . فهذه ست صور حاصلة من ضرب ثلاثة في اثنين .

(٢) لأن المقيدة خالية من الوصل بنوعيه ، فهي إذن : إما مردوفة ، وإما مؤسسة ، وإما مجردة . فهذه صور ثلاث .

(٣) وقد يكتفى بكلمة : « مجردة » فحسب .

(٤) واللين هو المسمى بالوصل .

فالقافية : (ضُرُّهْ) ، والروي : (الراء) ، والهاء : وصل ، ولا ردف فيها ولا تأسيس فهي مجردة .

٣ ــ مردوفة موصولة باللين : كقول التهامي :

حُــكْمُ المنيــةِ في البريّة جــارِ   ماهــذه الدنيــا بِـــدارِ قــرارِ

فالقافية (راري) . والألف فيها ردف ، فهي إذن مردوفة . والياء بعد الروي وصل ، فهي موصولة بلين .

٤ ــ مردوفة موصولة بهاء : كقوله :

عفَــتِ الديــارُ محلُّــها فَمُقامُهــا   بِمِنىً تأبّــدَ غَولهُــا فرِجامُها

فالقافية (جامُها) ،والروي الميم ، والألف قبلها ردف ، والهاء وصل ، والألف بعد الهاء خروج .

٥ ــ مؤسسة موصولة باللين : كقول النابغة :

كِليني لهــمٍّ ياأميمــــةُ ناصبِ   وليــلٍ أقاسيــهِ بطيءِ الكواكــبِ

فألف (الكواكب) تأسيس، والياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي : وصل . فالقافية (واكبي) مؤسسة موصولة بلين .

٦ ــ مؤسسة موصولة بهاء : كقول عدي بن زيد :

في ليلــةٍ لا نَــرى بهــا أحــداً   يَحكــي علينــا إلّا كواكبُهـــا

ب ــ القوافي المقيدة : ثلاثة أنواع :

١ ــ مجردة : كقول المثقّب العبدي :

لا تقولَــنَّ ، إذا مــالم تُــرِدْ   أن تُــتِمَّ الوعــدَ في شيءٍ : نعمْ

٢ـ مردوفة(١) : كقول الشاعر :

لا يَغُــرَّنَّ امْــرأً عيشُــه — كــلُّ عيشٍ صائــرٌ للــزوالْ

٣ ـ مؤسسة : كقول الحطيئة :

أغرَرْتَــني وزعَمــتَ أنــك — لابِــنٌ في الصيفِ تــامرْ ؟



(١) بالألف ، أو الواو ، أو الياء .

عيوب القافية

يقصد بها نواحي الضعف التي يجب أن يتجنبها الشاعر لأنها تسيء إلى الشعر ، وموضعها القافية . وهي ثلاثة أنواع تضم سبعةً من العيوب :

أولها : يختصّ به الروي نفسه أو حركته « المجرى » .

وثانيها : يختص به ما قبل الروي من الحروف والحركات ، ويقال لهـذا النوع (السِّناد) .

وثالثها : يتعلق بكلمة الروي (أو كلمة القافية) .

وإليك تفصيلها :

آ – عيوب الروي

هي أربعة ، اثنان يقعان في الرويّ نفسه وهما : (الإكفاء) و (الإجازة) ، واثنان يقعان في حركة الروي ، وهما : (الإقواء) و (الإصراف) :

١ – الإكفاء[1] : اختلاف حرف الروي ، بـين بيت وآخر في القصيدة ، على أن يكون كل منهما مجانساً للآخر في المخرج ومتقارباً معه فيه ، كأن يكون روي أحد البيتين نوناً وروي الآخر لاماً ، وكذلك الحاء مع الخاء ، والسين مع الصاد .

ومن ذلك قول الشاعر في وصف الخيل (من مشطور السريع) :

بناتُ وطّـاءٍ على خدِّ الليـــلْ

لا يشتكِـين عمَـلاً ماأنقَـينْ[2]

---

(١) من قولهم : كفأت الإناء ، إذا قلبته . سمي به لأن الشاعر قلب الروي عن طريقه المألوف .

(٢) وطاء : من وطىء ، بمعنى داس . والخدّ : الطريق . أنقى : سَمِنَ .

٢ ـ **الإجازة**(١) : اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ولا يجانس أحدهما الآخر ، كالباء مع اللام ، والدال مع القاف ، واللام مع الميم . كقول الشاعر :

ألا هل ترى ـ إن لم تكن أمّ مالك بملك يدي ـ أن الكفاء قليلُ

رأى من خليليه جفاءً وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميمُ

فالبيت الأول رويّه اللام ، والثاني الميم ، واللام والميم متباعدان في المخرج .

٣ ـ **الإقواء**(٢) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بكسر وضم فحسب ، أي يكون روي أحد البيتين مكسوراً وروي البيت الآخر مضموماً ، وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قول النابغة وكان مشهوراً بذلك :

سقط النّصيفُ ولم تُرِدْ إسقاطَه فتناولتْه واتّقتْنا باليدِ

بمخضّبٍ رخصٍ كأن بَنانه عَنَمٌ يكاد من اللطافة يُعقَدُ

٤ ـ **الإصراف**(٣) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بفتح وغيره ، أي بفتح وضم ، أو بفتح وكسر . وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قوله :

ألم ترني رددتُ على ابن ليلى منيحتَه فعجّلتُ الأداءَ ؟

وقلتُ لشاتِه لمّا أتتنا : رماكِ الله من شاةٍ بداءِ

ب ـ عيوب ما قبل الروي (السِّناد)

يطلق عيب (السِّناد)(٤) على ما يقع من اختلاف فيما قبل الروي . ونعرّفه

---

(١) من قولهم : جاز بالمكان : إذا تعداه . سمي به لتجاوز حرف الروي عن موضعه . وروى ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء عن ابن الأعرابي أن الإجازة مأخوذة من إجازة الحبل والوتر أي عدم إحكامهما .

(٢) من قولهم : أقوى الربع ، إذا تغير وخلا عن سكانه . والروي هنا تغير وخلا عن حركته الأولى .

(٣) من قولهم : صرفت الشيء ، أي أبعدته عن طريقه ، فسمي اختلاف المجرى به ، لأن الشاعر صرف حرف الروي عن حركة حرف الروي الأول . وقيل : مأخوذ من الصريف وهو صوت البكرة لأنه مختلف لا يجري على وتيرة واحدة . وبعضهم يسميه « الإسراف » من السرف أي تجاوز الحد .

(٤) من قولهم : خرج بنو فلان متساندين : إذا جاءوا فرقاً لا يقودهم رئيس واحد ، فهم مختلفون غير متفقين ، وذلك لأن قوافي القصيدة المشتملة على السناد لم تتفق الاتفاق المألوف في انتظام القوافي .

بقولنا : « هو اختلافُ ما يجب مراعاته قبل الروي من الحروف والحركات » . وهو خمسة أنواع :

— اثنان منها باعتبار الحروف ، وهما : سناد الردف ، وسناد التأسيس .

— وثلاثة باعتبار الحركات وهي : سناد الإشباع ، وسناد الحذْو ، وسناد التوجيه .

١ — **سناد الردف** : وهو أن يكون أحد البيتين مردوفاً والآخر غير مردوف . كقول صالح بن عبد القدوس :

إذا كنتَ في حاجـةٍ مُرسِـلاً فأرسِـلْ حكيمـاً ولا تُوصِـهِ
وإن بابُ أمـرٍ عليـك الْتَـوَى فشـاوِرْ لبيبـاً ولا تَعْصِـه

فالبيت الأول مردوف بالواو قبل الصاد في (توصه) والثاني غير مردوف . وأما الهاء فيهما فهي وصل .

٢ — **سناد التأسيس** : أن يكون أحد البيتين مؤسساً دون الآخر ، كقول العجاج (من مشطور الرجز) :

يا دارَ ميّـةَ اسلَمي ثم اسـلمي
فخِنـدِفٌ هامـةُ هذا العـالَمِ(١)

٣ — **سناد الإشباع** : هو اختلاف حركة الدخيل بين بيتٍ وآخر في القصيدة ، (والدخيل : الحرف الذي بين التأسيس والروي) . كقول الشاعر :

وهم طرَدوا منها بَلِيّـاً فأصبحت بَلِيٌّ بـوادٍ من تِهامـة غائِـرِ
وهم منعوهـا من قُضاعـةَ كلِّهـا ومن مُضَرَ الحمراء عند التغـاوُرِ

فدخيل القافية الأولى — وهو الهمزة — مكسور ، ودخيل الثانية — وهو الواو — مضموم .

---

(١) خندف : لقب امرأة شريفة من نساء العرب .

٤ – سناد الحذو : هو اختلاف حركة ما قبل الردف بين البيتين ، كقول الشاعر :

لقد ألِجُ الخِباءَ على جَوارٍ كأن عيونَهنّ عيونُ عِينِ
كأني بينَ خافيتَيْ عُقابٍ تريدُ حمامةً في يوم غَيْنِ

٥ – سناد التوجيه : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد ، كالجمع بين (يَعُدْ) و (صَعِدْ) و (قعَدْ) في قوافي قصيدة واحدة ، ومثال ذلك قول امرىء القيس :

لاوأبيكِ ابنةَ العامريّ – لا يَدّعي القومُ أني أفِرّ
تميمُ بنُ مُرٍّ وأشياعُها وكِنْدةُ حولي جميعاً صُبُرْ
إذا ركبوا الخيلَ واسْتَلأَموا تحرَّقتِ الأرضُ واليومُ قَرّ

وهذا السناد أجازه العروضيون لكثرة وقوعه في أشعار العرب ، فاستثنَوْه مما يجب مراعاته من حركات القافية .

ج – عيوب كلمة الروي

وتقع في آخر البيت ، في كلمة القافية . وعددها اثنان ألحقوهما بما سبق ، وهما الإيطاء ، والتضمين :

١ – الإيطاء(١) : هو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها مرة ثانية في القصيدة ، من غير أن يفصل بين الكلمتين المذكورتين سبعة أبيات على الأقل . ومثال الإيطاء قول النابغة :

أو أضَعُ البيتَ في سوداء مظلمةٍ تُقيِّدُ العَيْرَ لا يَسري بها الساري

ثم قال بعد أربعة أبيات :

لا يَخفِضُ الرِزّ عن أرضٍ ألمّ بها ولا يَضِلُّ على مصباحه الساري

(١) سمي إيطاء لتواطؤ الكلمتين ، أي توافقهما لفظاً ومعنىً .

والإيطاء – مع كونه قبيحاً – جائز للمولدين ، كما جاز لغيرهم . على أن بعضهم زعم أن الإيطاء ليس بعيب . قال ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء : « وليس بعيب عندهم كغيره » .

٢ – التضمين[1] : هو ألاّ تستقلّ كلمة الروي – أو قافية البيت – بالمعنى ؛ بل تكون معلقة بصدر البيت الذي بعده وموصولة به ، بأن تفتقر إليه في أصل إفادة المعنى ولا تستغني عنه .

أي أن البيت الأول لا يتم إلاّ بالثاني لأنه مضمن معنى الأول . وهو مستهجن ومكروه عندهم ، لأن خير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض ، فهم يعتدّون بوحدة البيت . وقد مثّلوا للتضمين بقول النابغة يمدح قوماً :

وهم ورَدوا الجِفارَ على تميم	وهم أصحابُ يومِ عُكاظَ إني[2]
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ	شهِدْن لهمْ بصدْقِ الودِّ منّي

فعلّق لفظة (إني) بالبيت الثاني ، لأن جملة (شهدت) خبر إنّ ، فاتصل آخر البيت الأول بصدر البيت الثاني ، وهو مردود .

على أن بعضهم ذكر أن التضمين مغتفر للمولدين . والحق أنه مقبول إذا كان في البيت الأول بعض المعنى ولكنه يفسَّر بما بعده .

وأما ربط شيء من البيت السابق – غير كلمة القافية – بشيء بعده فليس تضميناً لأنه لا يشعر صراحة بأن البيت الأول معلق بالثاني ، كالأبيات التي يبدأ أولها بواو (رُبّ) جارّةٌ للمبتدأ لفظاً ، ثم يأتي خبره في بيت تالٍ ، كقول بشار :

وجيشٍ كجُنْح الليلِ يزحَف بالحصا	وبالشوكِ والخطيِّ حُمْرٌ ثعالبُه
غدونا له والشمسُ في خدْرِ أمِّها	تطالِعنا والطلُّ لم يَجْرِ ذائبه
بضربٍ يذوق الموتَ مَن ذاق طعمَه	ويدرِكُ مَن نجّى الفرارُ مثالبُه

---

(١) سمي تضميناً لأن الشاعر ضمن البيت الثاني معنى البيت الأول ، لأنه لا يتم إلا بالثاني .

(٢) الجفار : اسم ماء لبني تميم .

فكلٌّ من هذه الأبيات الثلاثة معلّق بالآخر تعليقاً لا يُشعر بالتضمين ، بل هو تعلّق معنوي . ويجوز فيه أن يوقف على كل بيتٍ منها . ويسمى هذا ، عند نقّاد الشعر : « الاقتضاء » ، وهـــو أن يكون في البيت الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول .



تلك هي أشهر عيوب القوافي ذكراً . واعلم بعد هذا أن الجائز المغتفر للمولدين من هذه العيوب : الإيطاء والتضمين ، والسِّناد بأقسامه ، وما عدا ذلك لا يجوز للمولدين استعماله : كالإكفاء ، والإقواء ، والإجازة ، والإصراف . وهذا ما يؤخذ من قول شارح الخزرجية .

وهذه العيوب تتفاوت في قبحها : فالإجازة مثلاً أشد قبحاً من الإكفاء ، والإصراف أشد عيباً من الإقواء . وقد كانت كلها موضع إنكارٍ واستهجانٍ عند جمهور القدماء والمحدثين على السواء . آية ذلك ما ذكره المرزباني ، في كلامه على السناد والإيطاء ، والإقواء ، والإكفاء ، وما إلى ذلك من عيوب القافية ، حيث يقول :

« وقد ذكر جماعة من شعراء الإسلام ، ومن تبِعهم ، في أشعارهم عُدولهم عمّا أُنكر على من تقدمهم ، من هذه العيوب التي تقدّم ذكرها ، فقال ذو الرُّمّة :

وشعرٍ قـــد أرِقْـــتُ له ، طريفٍ ... أُجنِّبُـــه المُسانَـــدَ ، والمُحـــالا

وقال جرير :

فلا إقواءَ ، إذْ مَرِسَ القـــوافي ... بأفـــواهِ الـــرّواة ، ولا سِنـــادا[1]

وقال عديُّ بنُ الرِّقاع :

وقصيـــدةٍ قد بِتُّ أجْمَعُ بينهـــا ... حـــتّى أقوِّمَ مَيْلَهـــا وسِنادَها

(١) يريد بالقوافي : شعره . ومرس : كان قوياً شديداً .

وقال السيد بن محمد الحِمْيَريّ :

أَحُـــوكُ ، ولا أُقوي ، ولستُ بِلاحنٍ وكم قائلٍ للشعر : يُقوي وَيَلْحَنُ »(1)

ويقول المرزباني أيضاً ، مشيراً إلى أن تلك العيوب كانت مذمومةً عند المحدثين ، الذين كانوا يقيمون هجاءهم عليها وهم يتحدثون عن المهجوّ :

« وقد ذكر بعض المحدثين في أهاجيهم : السناد ، والإقواء ، والإكفاء ، والإيطاء ، وغير ذلك من العيوب ، وشبّهوا أحوال المهجوّ بها . فأخبرنا أبو بكر الصولي قال : أنشدني عون بن محمد الكندي لبعض المحدثين ، وملّح :

لقد كان في عَينيْكَ ، ياحفْصُ ، شاغلٌ وأنفٍ كَثَيلِ العَوْد ، عما تَتَبّعُ(2)

تتبّعتَ لَحناً في كـلام مُرقّـشٍ وخلْقُكَ مبنيٌّ على اللحنِ ، أجمعُ

فعينـاكَ إقـواء وأنفُكَ مُكْفَـأٌ ووَجهك إيطاءٌ ، فأنت المرقّـعُ »(3)



(1) الموشح : ٣ .

(2) الثيل : وعاء قضيب البعير والتيس ، أو القضيب نفسه . والعود : المسن من الإبل والشاء .

(3) الموشح : ٢٤ .

موسيقا الشعر العربي

مظاهرها وجوانب التجديد فيها

موسيقا الشعر العربي

في القصيدة التقليدية

« وُجد الشعر – كما يقول العقاد(١) – في كل لغة من لغات القبائل البدائية والأمم المتحضّرة . ولكنه لم يوجد فناً كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى في غير اللغة العربية .

والمقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية ، وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها ، وتطّرد قواعدها في كل ما ينظم من قبيلها » .

وهذا الفن الكامل – أعني الشعر العربي – موغل في القدم ، بعيد العهد ، وصل إلينا على ما هو عليه منذ الجاهلية ، ناضجاً راقياً ، لا نعلم كيف نشأ ودرج ؟ ولا كيف نما وتطور ؟ وما وصل إلينا من قديم هذا الشعر لا يعدو قرنين من الزمان قبل الإسلام . يقول الجاحظ :

« فإذا استظهرنا الشعر ، وجدنا له – إلى أن جاء الله بالإسلام – خمسين ومائة عام . فإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام »(٢) .

على أن جمهور الباحثين اليوم يميلون إلى أن كلام العرب كان في أوّله بسيطاً ساذجاً خالياً من كل تفنّنٍ في أسلوبه ، أو تصنعٍ في ألفاظه ، ثم ارتقى مع الزمان بالتدريج حتى كان السجع لدى فريقٍ منهم ، وهو الكلام المقفّى ، أو موالاة الكلام على رويّ واحد ، مصادفةً أو قصداً ، وهذا يساعد على تقسيم الكلام إلى جُملٍ ذوات

---

(١) اللغة الشاعرة ٢٦ .

(٢) من مقدمة كتاب « الحيوان » للجاحظ .

فواصل ، يتغنّون بها حداءً أو طرباً ، أو يستخدمونها في خطبهم ومنا فراتهم ومفاخراتهم . وطال الزمان على ذلك حتى طُبع العرب على السجع ، وأصبح سجيةً فيهم ، وانتقل إلى الكهّان أيضاً وكان له أثر في حياتهم الاجتماعية والأدبية .

ومن ذلك السجع تولّد الوزنُ في أبسط أشكاله وهو الرجز ، الذي كان جسراً بين السجع والشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى . وهذا الرجز أسهل الأوزان على القريحة وأخفّها على الطبع ، وأقربها مأخذاً ، حتى يصحّ أن يقال : إن كل شاعر تبدأ شاعريته بالرجز .

وأخيراً جاء هذا الشعر الناضج المكتمل الـذي يمتد قرنين قبل الإسلام ، والذي اكتشف الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزانه ، ووضع أصوله وقواعده مستنبطة من سيول الأشعار العربية المتدفقة خلال تلك الأحقاب .

ذلك أكبر الظن في مراحل نشوء الشعر العربي وتطوره ، وإن كان بعض الدارسين يتوقفون في ذلك ولا يقطعون بشيء .

والمهمّ ، بعد هذا كله ، أن صياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلامٍ ذي توقيعٍ موسيقي ، ووحدةٍ في النظم تشدُّ من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه ؛ وأن هذه الصياغة الموسيقية تمثلت في بحور الشعر العربي وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجة ، وهذا ما يساعدنا على تبيان الأسس الموسيقية لتلك البحور ، وبيان دواعي التجديد فيها على مرّ العصور ، ومظاهر هذا التجديد .

وقبل كل شيء ينبغي هنا أن نفرق بين أمرين يكثر الخلط بينهما ، وهما : الإيقاع والوزن :

١ – فالإيقاع : يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة .

وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، في بعض المحسنات اللفظية ، كالترصيع الذي يقوم على تساوي الألفاظ في البناء ، واتفاقها في الانتهاء ، مع تقابل الأجزاء في العبارات ،

ومثاله قول أحدهم : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تمريضك تصحيحاً » . وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر .

أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي ، فمثلاً « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت — أي توالي متحرك فساكن ، ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن — لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين ، وحرف المد ، والحرف الساكن الجامد .

٢ — **وأما الوزن** : فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان .

والذي يراعى في القصيدة التقليدية هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن عامة ، والجمع بينهما معاً في آن واحد، بحيث تتساوى الأبيات في حظهامن عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم ، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتلذ به ، ويسري ذلك إلى النفس فتسر به أيضاً . أما إذا فقدت الموسيقا التناسب والتساوي بين نغماتها فعندئذ تصبح مدعاة للنفور ، لأن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقا ، وهما فنان جميلان يشتركان في ميزات عامة ، كما يشاركان بقية الفنون في ميزات أخرى ، كفني النحت والتصوير .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة ، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا روياً واحداً في جميع القصيدة ، كما نعلم ، بل إنهم جعلوا من بعض المحسنات البديعية اللفظية لوناً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، من جناس ، وازدواج ، وموازنة ، وترصيع ، وتسميط ، وتصريع وما إلى ذلك . كقول الخنساء في أخيها صخر :

حامـي الحقيقة ، محمودُ الخليقة مهـ	ـديُّ الطريقة ؛ نفّـاعٌ وضرّارُ(١)
جوّابُ قاصيـةٍ ، جـزّارُ ناصيـةٍ	عقّـادُ ألويةٍ ، للخيـل جـرّار

(١) حقيقة الرجل : ما يلزمه حفظه والدفاع عنه .

وقول جَنُوب الهذلية :

وحربٍ وردْتَ ، وثَغـرٍ سَدَدْتَ وعِلْـجٍ شَددتَ عليـه الحِبـالا

وقول الآخر :

في ثغرِه لَعسٌ ، في خـدِّه قَبسٌ في قدِّه مَيسٌ ، في جِسْمه تَرفٌ(١)

ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية ، وهو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بحرفين أو أكثر ، وسمّوه « لزوم ما لا يلزم » وجعلوه من وجوه البراعة في النظم ، والبلاغة في القول ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، كقول الشاعر :

كُلْ واشْربِ الناسَ عـلى خِـبرةٍ فهـمْ يمـرّون ولا يَعْذُبـونْ(٢)

ولا تُصدِّقْهُـمْ إذا حـدّثـوا فإنهـمْ مِـن عهـدِهِم يكْذِبـون

ولأبي العلاء المعري ديوان كامل جرى فيه على هذا الالتزام وسمّاه « اللزوميات » ومن قصائده في هذا الديوان قوله :

غدوتَ مريضَ العقل والدين فالْقَني لتسمعَ أنبـاء الأُمـور الصَّحائـح

فلا تأكُلَنْ ما أخرج الماءُ ظالمـاً ولا تبغِ قُوتاً من غَريض الذبائح

ودَعْ ضَرَبَ النّحلِ الذي بكَرَتْ له كواسبَ من أزهار نبْـتٍ فوائـح

فما أحرَزَتْه كي يكـونَ لغيرهـا ولا جمَعتْـه للنـدى والمَنائـح(٣)

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة مللٍ لو كانت تامةً كلَّ التمام . كما إذا تكرر مثل أبيات الخنساء وجَنوب الهندلية ، واستمر المحسّن اللفظي

---

(١) اللعس : سواد مستحسن في باطن الشفة . والقبس : النار . والميس : التبختر .

(٢) يعذبون : من العذوبة . وضدها : يمرّون .

(٣) الغريض : اللحم الطري . والضرب : العسل . والمنائح : العطاء والكرم .

نفسه من أول القصيدة إلى آخرها ، أو توالت الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدٍّ ولينٍ وغيرها ، لأن النغمات تبدو عندئذ رتيبةً يملّها السمع .

ثم إن الموسيقا في البيت ليست إلا تابعةً للمعنى ، والمعنى يتغيّر من بيتٍ إلى بيت ، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها ، ولا يتلاءم مع هذا التغيّر أن تكون المساواة في النغم رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلّما توجد في الشعر القديم نفسه . وما نجده في ذلك الشعر قليلٌ ؛ ولذا فإن الحملة على الوزن القديم في الشعر العربي ـــ من هذه الناحية ـــ غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وإنما نجد في الحقيقة تنويعاً في الموسيقا وفي معاني الإيحاء الموسيقي ، ويعود ذلك إلى ثلاثة أسباب :

١ ـــ **اختلاف التفعيلات** : ذلك أن التفعيلات التي يتكوّن منها كل بحرٍ في الشعر العربي لا تظلّ هي هي في كل أبيات القصيدة المنظومة على ذلك البحر . فللشاعر حريّته في نقصها أو التصرف فيها ، أو تسكين متحركها ، على نحو ما هو مقرّر في علم العروض ، في الزحافات والعلل .

فمثلاً « فاعلاتن » في الخفيف تصبح « فعِلاتن » في حشو البيت ، وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فعْلاتن » بسكون العين ، أي « مفعولن » في آخر البيت . و « متفاعلن » في البحر الكامل قد تصير « متْفاعلن » بسكون التاء ، في حشو البيت ، أو « متفاعلْ » بسكون اللام . أو « متْفا » في آخر البيت . ولا نطيل في تفصيل ذلك فقد سبق بيانه في كل بحر من الأبحر الشعرية الستة عشر . ونذكر هنا مثالاً لذلك قول شوقي :

ليس اليتيمُ مَنِ انتهى أبواه من	همّ الحياةِ وخلّفاه ذليلا
فأصابَ بالدنيا الحكيمةِ منهما	وبحُسْنِ تربيةِ الزمانِ بديلا
إنّ اليتيمَ هو الذي تَلْقَى له	أمّاً تخلّتْ ، أو أباً مشغولا

ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً ، وحشواً ، وختاماً ، على الشكل التالي ، مع أنها من بحرٍ واحد :

مستفعلن متفاعلن متفاعلن	مستفعلن متفاعلن متفاعلْ
متفاعلن مستفعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلْ
مستفعلن متفاعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

٢ ــ **اختلاف حروف الكلمات** ، التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، في البيت ، ما بين حروف ساكنة ، وحروفِ مدٍّ طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مقدمة هذا البحث .

وهذا الاختلاف الصوتي ينوّع الموسيقا ، وينوّع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادةً إيجابية ، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعياً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراستهم اللغوية ، ورهافة إحساسهم . وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن خصائص الكلمات ــ من هذه الناحية الجمالية ــ لم تُدرس في العربية دراسةً منهجية يُعتدُّ بها(١) ، على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتّابهم وشعرائهم أثر عظيم .

ونضرب مثلاً للإيحاء بجرس الأصوات قول أبي العلاء المعري في مطلع قصيدةٍ يخاطب صاحبيه :

عِلّلاني فإنّ بِيضَ الأماني ... فَنِيَتْ ، والظلامُ ليس بفاني

فالمدّ في الكلمة الأولى من الشطر الأول « علّلاني » يناسب شكواه إلى صاحبيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المدّ

(١) وقف نقاد العرب على بعض الخصائص الصوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وسمى البلاغيون ذلك « تأليف اللفظ مع المعنى » وهو أن تكون الألفاظ لائقة بالمعنى المقصود ومناسبةً له ، فخامة ، أو رقة ، جزالة أو عذوبة .. والبلاغة الحديثة تولي هذه الناحية أهمية كبيرة ، وكذا النقد الحديث ، أعني ناحية الإيحاء بجرس الأصوات . انظر كتاب الطراز ليحيى بن حمزة ١٤٤/٣ والنقد الأدبي الحديث ١٤٠ ــ ١٤١ .

« فَنِيَتْ » لتحاكي معنى انقضاء الآمال ، فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « لبيض الأماني » .

والكلمتان الأخيرتان يمتدّ فيهما الصوت ليحدُث تضادٌ في النطق بينهما وبين « فَنِيَتْ » . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المدّ في كلمتي « الظلام » و « بِفاني » ، ليوحي الصوتُ إيحاءً قوياً بأن هذا الظلام ممتدّ لا نهاية له .

ويصدق ذلك أيضاً على قول عباس محمود العقاد حين نُقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

اعبُر القاهرةَ اليومَ كما ... كنتَ تلقاها ، جُموعاً ونظاما

لحظةً في أرضها عابرةً ... بين آبادٍ طوالٍ تترامى

وكذا قول أحمد شوقي في مطلع سينيّته الأندلسية ، وهي من البحر الخفيف :

اختلافُ النهار والليل يُنسي ... اذْكُرا لي الصِّبا وأيامَ أُنْسي

وصِفا لي مُلاوةً من شبابٍ ... صُوِّرَتْ من تصوّراتٍ ومسٍّ

عصفَت كالصَّبا اللَّعوبِ ، ومرّت ... سِنَةً حُلوةً ، ولذة خَلْسِ(١)

ففي البيت الأول ، وفي صدر البيت الثاني ، تكثر حروف المدّ . وشوقي فيهما يصور معنىً قريباً من معنى بيت أبي العلاء السابق . ولكن في عجز البيت الثاني ، ثم في البيت الثالث ، تتوالى الكلمات خاليةً ، أو تكاد ، من حروف المد ، مع كثرة حروف الصفير ، لأنه يصف فترةً حلوةً أسرعت في سيرها كأنها سِنة نائم .

وقد ذكرنا أن هذا الإيحاء — باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى في تواليها وفي جرسها — أثرٌ لتمكن الشاعر من لغته ، ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحي إليه ذوقه بهذا الاختيار إيحاءً يكاد يكون لا شعورياً .

---

(١) الملاوة : البرهة من الدهر . والصبا : ريح تهب من الشرق . والسنة ، بكسر السين : النعاس . والخلس : مصدر خلس الشيء إذا أخذه في نهزة ومخاتلة .

وإنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقا الشعر في القصيدة القديمة ليست جدّ رتيبة بسبب المساواة بين الأبيات في الوزن والإيقاع ، كما قد يُتوهم .

والأمر في هذا التنويع الموسيقي – كما ترى – لا يقتصر على الحروف ، وما لها من إيحاء في جرْس أصواتها ... وإنما يتعداها إلى الكلمات نفسها ، بل إلى الجمل والتراكيب في كل بيت من أبيات القصيدة . وفي الشاعر المطبوع حاسّة خاصة ، تفرز له الألفاظ تلقائياً ، وتميّز بعضها من بعض ، وتقدم له منها ما يوافق المزاج الشعري ، ويقوم بدور أساسي في إيقاع البيت وما فيه من موسيقا ونغم .

فمثلاً : القلب والفؤاد ، والجيد ، والصدر ، والثغر ، والريق ، من ألفاظ الشعر ، بخلاف : المخّ ، والحلق ، والأضراس ، والمعدة ، والأمعاء ، والطّحال .

والورد ، والنسرين ، والنرجس ، والريحان ، والسّوسن ، والياسمين : من ألفاظ الشعر ، بخلاف النعنع والخيطْمي(١) .

على أن الشاعر الأصيل قد يستطيع ببراعته أن يجعل اللفظة شعرية ، وإن لم تكن في أصلها كذلك ، وربّ كلمة لا تستسيغها الأذن في مقام ، تحسن وتحلو في مقام آخر . من ذلك مثلاً كلمة (أيضاً) التي تحاشاها كثير من الشعراء فيما ينظمون ، وألحقها نُقّاد بألفاظ العلماء والمصنفين ، ولكن بعض الشعراء غامروا في ذلك ، وجاؤوا بتلك الكلمة في أمكنة ملائمة ، نالت القبول والرضا ، كقول الشبلي في مناجاته للحمامة :

فبكائي رُبّما أرّقها	وبُكاها ربّما أرّقني
ولقد تشكو فما أفهمُها	ولقد أشكو فما تفهمني
غير أني بالجوى أعرفها	وهي أيضاً بالجوى تعرفني

وقول شاعر آخر :

أقول لها : بخِلْتِ عليّ يقْظى	فجُودي في المنام لمُستْهام
فقالت لي : وصِرتَ تنامُ أيضاً	وتطمعُ أن تراني في المنام ؟

(١) انظر كتاب « الشعراء وإنشاد الشعر » ١٥٦ .

والشيء بالشيء يذكر ، فهناك ألفاظ وعبارات اشتهر تداولها في علوم وصناعات بعينها ، وأخرى أَلِفَها الناس في مقام الجدل والمناقشات ، ولم يألفوها لدى الشعراء، تراجمةِ القلوب إلى القلوب ، ونَقَلَةِ موسيقا الحروف والألفاظ إلى الآذان . فقد روي أن شاعراً أنشده بعضهم قصيدة أولها :

لم أدرِ حين وقفتُ بالأطلال ... ما الفرقُ بين قديمها والبالي

فما سمع هذا المطلع حتى صاح : هذا شعر فقيه . فقيل له : نعم ، فكيف عرفته ؟ قال : فضحتْه عبارته : « ما الفرق » فهي من كلام الفقهاء .

وقد تقرأ بيتاً من الشعر فتجده صحيحاً من حيث الوزن العروضي ، لم يخرج عمّا قرّره علماء هذا الفن ، ولكنك مع ذلك ترى موسيقاه قَلِقةً ، لا ترتاح الأذن إليها ، ولا يلذّها سماعها . وشواهد ذلك كثيرة في الشعر القديم نفسه ، مما يختلف وقْعُه على النفس والأذن ، ويتفاوت خفّة وثِقلاً ، من ذلك قول عمرو ابن كلثوم :

قِراعُ السّيوف بالسيوف أحلّنا ... بأرضٍ بَراحٍ ذي أراكٍ وذي أثْلِ

وقول امرىء القيس :

ألا رُبّ يومٍ لك منهنّ صالحٍ ... ولا سيّما يومٌ بدارةِ جُلجُلِ

وقول الشاعر الأمويّ سليمان بن قتّة :

مررتُ على أبيات آلِ محمدٍ ... فلم أرَها كعهدِها يومَ حُلّتِ

ونترك للقارىء أن يكتشف بنفسه المواضع التي أخلت بانسجام الموسيقا ، وتناسب الوزن والإيقاع في هذه الأبيات .

٣ ــ **الإنشاد (فن الإلقاء)** : وهو سبب ثالث يتمّ به التنويع في داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ويُقصد به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى . وعلى نحو ما هو معروف في « فن الإلقاء » .

والإنشاد يقتضي الضغطَ على بعض المقاطع والكلمات في خلال البيت ، وطولَ الصوت في بعض الكلمات ، وقِصرَه في الأخرى ، وعلوَّ الصوت أو انخفاضه . وكل ذلك يعتمد على فهم معاني الأبيات ، وصلتها بنفس صاحبها ، وقدرته على تصوير انفعاله فيها ، ونقل التجربة كاملةً إلى المستمعين ، وفي هذه الحالة يكون النغم والوزن والتطريب والرنين من العناصر الرئيسية والصفات الأصيلة التي تزدان بها لغتنا العربية .

وبيان ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياساً كمّياً ، على حين أن هناك مقاييسَ « كيفيّةً » لها تأثير كبير في كميات حروف الكلمات وموسيقاها ، منها درجة الصوت علوّاً وانخفاضاً ، ودوامُ الصوت طولاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوةً وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرةً وقلة وأثره الإيحائي .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية يُنطق بمقاطعها على سواء وهي منفردة ، فإن الكلمات في الجمل — وبخاصة في الشعر — تقتضي نطقاً تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء في بيت أبي العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت في عجزه ، في كلمتي : « الظلام » و « بفاني » .

وكذلك في قول ابن الرومي وهو يصف المغنية « وحيد » وامتداد صوتها :

مدّ في شأوِ صوتها نفَسٌ كـافٍ — كأنفـاسِ عاشقيهـا مَديـدُ

فأنت تشعر — وتلاحظ أيضاً — أن حرفي المد : الألف والياء يترددان كثيراً في هذا البيت ، وكأنهما يوحيان بارتفاع صوت تلك المغنية وامتداده طويلاً ، حتى تصبح الحاجة ماسّة إلى أن تمدّ صوتك بذينك الحرفين وأنت تقرأ البيت ، دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت أو يسيء إلى موسيقاه أو إيقاعه ، بل يزيد ذلك كله جمالاً وبهاءً وحسن تعبير .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضي تمثل موسيقا الأبيات مختلفةً ، ومن المسلّم به أن موسيقا الشعر تظلّ خاصةً من خصائصه ، همساً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنويع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والإثبات ، والنفي ، والأمر ، والنهي ، والاستجابة ، والدعاء ، وما إلى ذلك .

أنشدْ ، مثلاً ، هذه الأبيات الوجدانية من قصيدة المتنبي في هجاء كافور ، وقد نظمها حين أقبل عليه العيد وهو في حالٍ شديدة من اليأس والغضب والألم :

عيدٌ ! بأيـــة حالٍ عدتَ يا عيـــدُ ؟	بما مضى ؟ أم لأمـــرٍ فيكَ تجديـــدُ ؟
أما الأحبّـــةُ فالبيـــداءُ دونهـــمُ	فليت دُونكَ بيـــداً ، دونها بِيـــدُ
لم يترُكِ الدهرُ من قلبي ولا كبـــدي	شيئـــاً تتيّمه عَـــينٌ ولا جيـــدُ
يا ســـاقييَّ ، أخمرٌ في كؤوسكما ؟	أم في كؤوسِكمـــا هـــمٌّ وتَسْهيد
أصخـــرةٌ أنـــا ؟ مـــالي لا تحرّكني	هذي المُـــدامُ ، ولا هـــذي الأغاريدُ
إذا أردتُ كُميتَ اللـــونِ صافيـــةً	وجدتُهـــا ، وحبيبُ النفس مفقـــود
ماذا لقيتُ مـــن الدنيا ؟ وأعجبُـــه	أني بمـــا أنا باكٍ منـــه محســـودُ

تجدْ أن موسيقا الشعر لا تنفك عن معناه ،وباختلاف المعنى تتنوع موسيقا الإنشاد، مع اتّحاد الوزن والإيقاع ، فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيلة مستقلة ، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أقرانه . وتقسيم الجمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقا بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة . ويتمّ هذا التنويع ، لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملّة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف ، بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وجدّة في داخل وحدتها . ولهذه المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .



ولا يقتصر الأمر في موسيقا الشعر على العناصر التي فصّلنا القول فيها آنفاً ، بل يتجاوزها إلى أمرين آخرين لهما صلة قوية بموسيقا القصيدة وزناً وإيقاعاً ، وهذا ما دعا بعض الباحثين المعاصرين(١) إلى أن يقفوا عندهما ، ويعلّلوا ارتباطهما بالموسيقا الشعرية :

(١) من هؤلاء سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ٩٠ — ٩٤ وعبد الله الطيب في «المرشد إلى فهم أشعار العرب» ، وعبد الحميد الراضي في «شرح تحفة الخليل» . ولكن هذا الأمر لم يستوف بعد .

— أولهما : الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه . أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته ، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه .

ولا ريب أن لبحور الشعر وأوزانه أثراً في الأداء ، وفي موسيقا العبارة ، وفي قوة الأسلوب . فقد كان ابن العميد يرى أن الشعراء المحدثين لا يحسنون القول من بحر المديد ، وأن على الشاعر أن يتخيّر للمعنى الذي اعتمده وقصده ، أحسن وزنٍ يلائمه ، وأحسن قافية(١) .

وكنّا في كلامنا على البحور الشعرية ، نبيّن جملةً من الموضوعات والمقامات التي يصلح لها البحر أو يكثر فيها ، ونورد بعض الإشارات التي توضح استعمال البحر لدى الشعراء ، كثرةً وقلّة ، وما يناسبه من المعاني والأغراض والصور . ولكن هذه الخطوة — على كل حال — لا تزال تحتاج إلى مزيدٍ من التحري والدراسة ، لأن القدماء من شعراء العرب لم يتخذوا دائماً لكل موضوعٍ من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر ، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون ، في كل البحور أو معظمها ، فالمعلقات مثلاً تكاد تتفق في معظم موضوعاتها ، ومع ذلك نظمت على عدة بحور هي : الطويل ، والبسيط ، والخفيف ، والوافر ، والكامل . والمراثي في «المفضّليات» جاءت من الكامل ، والطويل ، والبسيط ، والسريع والخفيف ...

والأمر بعد ذلك للشاعر : فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن ، لاتّساع مقاطعه وكلماته لأنّاته وشكواه ، محبّاً كان أم راثياً ، أو لملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدّية الرزينة من فخرٍ وحماسةٍ ودعوةٍ إلى قتالٍ وما إلى ذلك ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي : الطويل والكامل والبسيط والوافر .

وقد تنفعل النفس أو تطرب لداعٍ مفاجيء ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى مثل الخفيف والمتقارب والرمل ، كقول أمّ السُّلَيْك ترثي ولدها :

طاف يَبْغي نَجْوةً	من هلاكٍ فهلَكْ
والمنايا رَصَدٌ	للفتى حيث سَلَكْ

(١) الشعراء وإنشاد الشعر ١٠١ .

أيُّ شـــيءٍ حَســـــنٍ لفـــتىً لم يــــكُ لكْ ؟
كـلُّ شــيءٍ قــــاتلٌ حــــين تلــقىَ أجَـــلكْ
طالمـــــا قـــد نِلْــتَ في غـــيرِ كـــــدٍّ أمَـــلكْ

وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحرٍ ، بعد ذلك،قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصيغة التي يريد ، بما يصبّ فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص . وربما وجد الشاعر نفسه مسوقاً في نظمه إلى بحرٍ شعري ، مصادفةً من غير قصْدٍ إليه ، أو تنقيب عنه ، لا فرق عنده بين موضوع وآخر . فلشوقي مثلاً ثلاث قصائد على البحر الوافر مختلفة المواضيع ، أولاها في نكبة دمشق ، وهي حماسية ثورية . والثانية « بعد المنفى » وطابعها الحنين والقلق ، والثالثة قصيدته في توت عنخ آمون ، وطابعها حزن وتبرّم .

— والأمر الآخر الذي يرتبط بموسيقا القصيدة أو البيت : هــو كلمة القافية ولا سيما الروي(1) . والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، من حيث ناحيتاها : الدلاليّةُ والموسيقيةُ معاً . فبعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر ،فلكلّ بيتٍ قافية مستقلّة ، كما في اليونانية، في هوميروس مثلاً . وفي الفرنسية والإنكليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده ، وهي القافية المتوالية — وتسمى أيضاً : المتعانقة — أو مع التالي لما بعده وهي القافية المتراوحة ، وتسمى أيضاً : المتقاطعة ، على حين أن القافية في الشعر العربي القديم تسير على نمطٍ واحدٍ ، مع لزوم ما لا يلزم ، أو بدونه ، كما سبق أن شرحنا .

ومثال القوافي المتقاطعة قول أحد الشعراء المعاصرين :

أراد الله أن نَعْشَـــــ ـــقَ لمّـــا أوجَـــد الحنَا
وألقى الحـــب في قَلْبِـــ ـــك ، إذْ ألقاه في قلـــبي
إرادتُه ، ومـــا كانـــت إرادتـــه بـــلا معـــنًى
فإن أحببْت مـــا ذنبُـــ ـــك أو أحببتُ مـــا ذنبي ؟

(1) لم نحرص في كلامنا هنا على الدقة العلمية في التمييز بين القافية والروي ، لأن المقام يستدعي هذا التساهل ، وطبيعة البحث تسوق إلى ذلك .

ولكلمة القافية والروي قيمة موسيقية في مقطع البيت،وتكرار الرويّ يزيد في وحدة النغم . ولدراسة القافية في دلالتها أهمية عظيمة ، فكلمات القافية — في الشعر الجيد — ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بلْ تكون هي المجلوبة من أجله ، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها .

وإذا دُرست القافية من هذه النواحي وأمثالها ظهر تباينها قوةً وضعفاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . ومن هنا تعلم أن الشاعر مُطالب باختيار القوافي الخفيفة الظل، الحلوة النغم ، العذبة الرنين . فإن حظ جودة القافية — وإن كانت مفردة — أرفع من حظّ سائر البيت وهي قوام الشعر وملاكه ، وأظهر سماته ، وأشرف أجزائه . وهي أيضاً شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية(1) .

ومِن ثَمّ ذكروا للقوافي عيوباً كثيرةً ، تجعلها قبيحةً في الأسماع ، بل إنها تسكّها سكّاً ، منها مثلاً **التخنث** . فقد روي أن ابن الرقيّات أنشد عبد الملك بن مروان قوله :

إنّ الحوادثَ بالمدينـــةِ قــد ... أوجعنْنَي وقَرعْنَ مَرْوتِيَهْ
وجبَبْنَني جَبَّ السَّـنامِ ولم ... يترُكْن ريشـاً في مناكبيَـهْ(2)

فقال له عبد الملك : أحسنت ، لولا أنك خنّثت في قوافيك .

ومن ذلك : **الاستدعاء** ، وهو ألاّ يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط ، فتخلو حينئذٍ من المعنى ، كقول عديّ القرشي :

ووُقيتَ الحُتوفَ من وارثٍ وا ... لٍ وأبقاكَ صالحـاً ربُّ هود

فإنه لم يأت لهودٍ النبيّ ههنا معنى إلاّ كونه قافية .

---

(1) انظر : الشعراء وإنشاد الشعر ، ص ١١٣ .

(2) قرع : دق وضرب . والمروة : الحجر الأبيض البراق يوري النار . كناية عن إضعافه وتوهينه . والجب : القطع .

وليس هناك من قاعدة تربط كلمات القوافي ورويّاتها بموضوع الشعر . والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لُحظ « أن القاف مثلاً قد تجود في الشدّة والحرب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب . وإنما هو قولٌ إجمالي ، إذا صحّ من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق »(١) لأن هــذه الأحرف تختلف في موسيقاها ، تبعاً لحركاتها ، وللحروف والحركات قبلها .

وقد ظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتّى العصر الحديث . وفي عصرنا هذا لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمهما(٢) .



تلكم هي الأركان التي تقوم عليها موسيقا الشعر العربي في القصيدة التقليدية ، قديماً وحديثاً ، منذ الجاهلية حتّى اليوم ، وقد فصّلنا في جوانب تلك الموسيقا الشعرية ، وما فيها من تنويع ، وكذلك معاني الإيحاء الموسيقي في مختلف مظاهره ، التي تجعل من القصيدة وحدة موسيقية ، ولكنها ليست رتيبة الإيقاع والأنغام ، ولا ثابتة الألحان ، شأنها في ذلك شأن القطعة الموسيقية التي تؤلف في جملتها وحدة تامة ولكنها في الوقت نفسه لا تجري في أنغامها على رتابة ثابتة لا تتغير ، وإلا مجّتها الأذن ، ونفرت منها النفس.

وقد تعاونت على ذلك عناصر ثلاثة أجمع عليها الباحثون والنقاد بــلا جدال ؛ نلخصها هنا تذكيراً :

١ ــ **اختلاف التفعيلات** في حشو البيت وعروضه وضربه ، على نحو ما هو مقرر في باب الزحافات والعلل ، من علم العروض .

---

(١) مقدمة الالياذة ، البستاني ، وهو يقول إنه توصل إلى هذا الرأي نتيجة لطول النظر والمقابلة في قصائد الشعراء .

(٢) كان جل اعتمادنا في الصفحات السابقة عــلى ما تضمنه كتاب « النقد الأدبي الحديث » لمحمد غنيمي هلال ص ٤٦٨ ــ ٤٧٧ وجعلناه أساساً للبحث في موسيقا الشعر العربي ، بتصرف يسير . إلا أننا أغنينا البحث بمزيد مــن التوضيح والأمثلة ، معتمدين عــلى مصادر أخرى مثل : اللغة الشاعرة ، وموسيقا الشعر ، والشعراء وإنشاد الشعر ، والعروض الواضح ، وكفيل البيان والشعر ....

٢ — **الاختلاف الصوتي في حروف الكلمات من جهة ، وأثره في تنويع الموسيقا وفي** معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد مـن جهة أخرى ، وما ينبغي في ذلك من براعةٍ في استخدام الألفاظ والجمل الملائمة للمعاني في تواليها وفي جرسها أو همسها .

٣ — **الإنشاد ، أو فنّ الإلقاء** ، ونعني بذلك مراعاة المعنى والنبر واللهجة عند قراءة القصيدة أو إنشادها ، أو تمثّل هذا كله عند القراءة الصامتة ، لما له من أهمية في التنويع داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

يضاف إلى ذلك عنصران آخران لا يزالان موضع جدالٍ وبحث ونقاش ، وهما :

١ — الربط بين موضوع القصيدة والبحر الشعري الذي نُظمت عليه .

٢ — القافية والروي ، وما لهما من ناحيةٍ دلالية أو موسيقية في القصيدة .

وهذه الدعائم الخمس إذا اجتمعت كلها في القصيدة ، ونسجتْها يدٌ صنّاعٌ ، وصبّها فكرٌ مهذّب ، في جودةٍ بارعة ، وذوق مرهف ، وموهبةٍ أصيلة ، بلغت الموسيقا الشعرية عندئذ كمالها في القصيدة ، وكان الشعر مرقّصاً تشربه النفس ، ويقبْله الطبع ، وتهتزّ له الحنايا والجوانح .

ولعل القدماء راعوا ذلك كله أو بعضاً منه حين جعلوا الشعر طبقاتٍ ، وقسموه إلى خمسة أقسام(١) :

١ — مرقّص ، كقول أبي جعفر طلحة ، وزير سلطان الأندلس :

والشمسُ لا تشْرَبُ خمْـرَ الندى   في الروض إلاّ من كؤوسِ الشقيقْ

٢ — ومُطْرب ، كقول زهير :

تراه ، إذا مـا جئتَـه متهلّـلاً   كأنك تُعطيه الـذي أنت سائلُـهْ

٣ — ومقبول ، كقول طرَفة بن العبد :

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهـلاً   ويأتيكَ بالأخبـار مـن لم تـزوّدِ

---

(١) المستطرف للأبشيهي ٢ / ١٩٢ .

٤ — ومسموع ، مما يقام به الوزن دون أن يمجّه الطبع ، كقول ابن المعتز :

سقى « المَطيرةَ » ذاتَ الظلّ والشجر و « دَيْرَعبدونَ » هطّـــالٌ من المطَرِ(١)

٥ — ومتروك ، وهو ما كان كَلاًّ على السمع والطبع ، كقول المتنبي :

فقلْقَلْتُ بالهمّ الذي قلْقَل الحشَـــا قَلاقِلَ عِيسٍ ، كلُهــنّ قلاقلُ(٢)

ويجدر التذكير هنا بأن الوزن أمر أساسي في القصيدة العربية التقليدية ، لا محيد عنه ، ولا سيما الالتزام بعدد التفعيلات التي تنتظم الأبيات في كل قصيدة ، بحسب البحر الذي يمتطيه الشاعر . ولا أهمية بعد ذلك للعناصر الأخرى ، أو لدواعي الجمال ، في نظر علماء العروض الذين يتمسكون بقواعد هذا العلم ، ويتشدّدون في تطبيقها .

ذكرت ذلك لأنتقل منه إلى اختلاف الناس ، من أدباء ونقادٍ وباحثين ، في تعريف الشعر ، وبيان أركانه وعناصره ، وتحديد مظاهره حتى ليصعبُ اتفاقهم جميعاً على تعريف جامعٍ مانع ، أو أركانٍ وعناصر تحوز كلها الرضا والقبول :

ففريق يرى أن الشعر ليس بالوزن وحده ، ولا بالمعاني والصور الموحية ، ولا بالصناعة العروضية والموسيقا الإيقاعية ، والعاطفة المتدفقة ، ولا بالتراكيب العذبة والألفاظ الحلوة ، وإنما هو جُمّاعُ ذلك كله ، مُتلاحماً في وحدةٍ عضوية لا انفصام فيهـــا .

وفريق آخر لا يعتدّ بالوزن البتّة ولا يجعله شرطاً أساسياً في الشعر ، بل همّه الإيقاع الموسيقي ، والرنّة الشعرية ، والانطلاق الحرّ ، والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة وبلا قيد ، والربط بين الانفعال النفسي وما ينبثق عنه من صور ومعانٍ ...

وحجة هؤلاء أن العرب — أو بعضاً منهم — لا يخصّون الشعر بالمنظوم ، وأن الشعر عندهم قد يكون منثوراً ، بدليل أنهم لمّا سمعوا الرسول (ص) يتلو عليهم آيات

---

(١) المطيرة : قرية من متنزهات بغداد وسامراء . ودير عبدون : هو في سامراء ، قرب المطيرة .

(٢) قلقله : حركه . العيس : الإبل . والقلاقل : الخفاف . والمعنى : أنني حركت — بسبب الهم الذي حرك نفسي — إبلاً خفافاً في السير ، فسافرت غير معرج بالمقام الذي يلحقني فيه الضيم .

ربه قالوا : إنه شاعر ، مع أنهم يَرَوْنَهَا خالية من الوزن والتقفية ، حتى قال قائلهم ، وهو الوليد بن المغيرة حين سمع شيئاً من القرآن الكريم :

« فماذا أقول فيه ؟ فوالله ما منكم رجل أعلم مني بالشعر ولا بِرَجَزه ولا بقصيده ولا بأشعار الجن . والله ما يشبه الذي يقوله شيئاً من هذا . والله إن لقوله لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإنه ليحطم ما تحته ، وإنه ليعلو وما يُعلى » .

ولو كان الشعر عندهم قائماً على الوزن والقافية فحسب ؛ لعرّفهم القرآن خطل رأيهم . ولكنه اكتفى في الرد عليهم بقوله : « وما هو بقول شاعر » .

ومن ذلك أيضاً ما روي عن الأصمعي أنه قال : قلت لبشار بن بُرد : إني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة(1) . فقال : أنا علمت أن المُشاور بين إحدى الحُسْنيين : بين صواب يفوز بثمرته ، أو خطأ يشارك في مكروهه . فقلت له : والله أنت في كلامك هذا أشعر منك في أبياتك .

ويرى هذا الفريق أن المنظوم سمي شعراً لا لأنه ذو وزن وقافية فحسب ، بل لأنه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية وعناصر الإبداع ، وإن شئت فقل إن العرب في الغالب لا تنظم الكلام إلا شعراً . وبهذا يمكن التوفيق بين التعريفات الحديثة للشعر وتعريف المتقدمين له(2) .

وفريق ثالث لا يعتد إلا بالوزن وحده ، ويراه المقوّم الأساسي للشعر ، انطلاقاً من تعريف القدماء له من أنه « قول موزون مقفى ، له معنى » وكان هذا التعريف — ولا يزال — مثار جدل عنيف ، ونقاش حاد . وأصحاب هذا الرأي معظمهم من علماء العروض الذين يدورون دائماً في فلك الأوزان والتفعيلات ، والأعاريض والأضرب ، ويجوسون في متاهات الزحافات والعلل ، وعثرات الضرائر والجوازات ...

---

(1) يريد قول بشار :

إذا بلغ الرأيُ المشورةَ فاستعِنْ   برأْيِ نصيحٍ ، أو نصيحةِ حازمِ
ولا تجعلِ الشورى عليكَ غضاضةً   فريشُ الخوافي قوّةٌ للقوادمِ
وما خيرُ كفٍّ أمسكَ الغُلُّ أختَها   وما خيرُ سيفٍ لم يؤيَّدْ بقائمِ

(2) انظر كتاب « سحر الشعر » ٨٦ - ٨٨ .

وأدى ذلك كله إلى اختلاف الناس في تعريف الشعر ، تبعاً لأذواقهم وثقافاتهم ، حتى أدخلوا في الشعر ما ليس منه ، تارةً ، ونقصوه ما هو منه تارة أخرى .

وكان من نتائج ذلك أيضاً أنهم فرقوا بين نوعين من الكلام الموزون هما : الشعر ، والنظم . وأرادوا بالنظم ذلك الذي خلا من الشعور والخيال والعاطفة وما إلى ذلك من عناصر الجمال ، واقتصر على الوزن والقافية فقط ، فهو لا يثير في نفوسنا أيّة نشوةٍ أو ذكرى : كشعر المناسبات العارضة ، والشعر التاريخي ، وما نُظم على بعض شواهد القبور ، وشعر التكسب والتملق ، ومعظم أشعار العلماء ، ولا سيما الفقهاء والنحاة . ومنه أيضاً شعر المتُون العلمية : من نحو وصرف وبلاغة ، وما إلى ذلك مما يفيد حفّاظ هذه المتون وحدهم ، كألفيّة ابن مالك في النحو ، وألفية السيوطي في الحديث ...

فمن الذي يقول عن البيتين التاليين إنهما شعر ، وقد حصَر فيهما «الناظم» أنواع « ما » في الاستعمال والإعراب :

محاملُ « ما » عشرٌ ، فإنْ رُمْتَ حصْرَها   فدونكَها في ضمْنِ بيتٍ تقرّرا
ستفهمُ شرطَ الوصلِ ، فاعجبْ لِنُكْرِه   بكفٍّ ، ونفْيٍ زِيدَ ، هيّأْتَ مصْدَرا

ومثل ذلك قول «ناظمٍ» آخر في تعريف الخبْل والخزْل ، وهما من الزحافات المزدوجة التي تقع في حشو الأبيات الشعرية :

والطيُّ إنْ يُصحبْ بخبْنٍ : خبْلُ   وإنْ بإضمارٍ فذاكَ الخزْلُ

فمثل هذا الشعر لا يقصد منه إلا حفظ الألفاظ والمصطلحات ، وضبط الأصول والقواعد في عبارات جافة ، وكلمات مرصوفة رصفاً عجيباً بلا رابطةٍ من نسبٍ أو قرابة في كثيرٍ من الأحيان ، وهي « كلام موزون مُقفّى » فحسْبٌ ، لا يثير عاطفةً ، ولا يحرّك عقلاً ، ولا يحلّق في سماء الخيال والإبداع . وملاكُ الأمر هو في مثل قول شوقي :

والشعرُ إن لم يكن ذكرى وعاطفةً   أو حِكمةً ، فَهْوَ تقطيعٌ وأوزانُ

أوْ كما قال الزهاوي :

إذا الشعرُ لم يهزُزْكَ عندَ سماعِه   فليس خليقاً أن يُقالَ له شِعرُ

فالشعر الحقيقي إذن هو الذي يثير الذكريات ، ويحرّك العواطف ، وينثر الحكم النابعة من التجربة الصادقة والشعور الحيّ ، وهو الذي يهزّك هزاً لدى سماعه ، ويزيدك على الإنشاد حُسناً ؛ كما تقرأ في قول أبي الحسن الحصري القيرواني من قصيدته المشهورة :

يا ليلُ ، الصبُّ متى غدُهُ	أقيامُ الساعةِ مَوعدُهُ
رقدَ السُّمّارُ ، فأرّقه	أسَفٌ للبَيْنِ يردّده
كَلِفٌ بغزالٍ ذي هيَفٍ	خَوفُ الواشين يُشرّده
نصَبتْ عيناي له شَرَكاً	في النوم فعَزّ تَصيُّدُه
صَنَمٌ للفتْنةِ منتصِبٌ	أهواه ولا أتعبّده
صاحٍ ، والخمرُ جنَى فَمِه	سكرانُ اللحظِ مُعَرْبِدُهُ
يا من جحَدتْ عيناه دَمي	وعلى خدّيه تورُّده
خدّاك قدِ اعترفا بدمي	فعلامَ جفونُك تجْحده
باللهِ هَبِ المشتاقَ كرىً	فلعلّ خيالَك يُسْعِدُه . . .

ومن هذا تعلم أن « النظم » تسمية صحيحة لذلك الشعر الذي نُظمَت كلماته « في الوزن كما انتظمت حبات العقد في السّلك ، ولكن لا شعُور فيهما ، فهما جميلان كاللؤلؤ ، ولكنهما باردان مثله أيضاً » وعلى هذا « ربما خرجنا على هذا التعريف – تعريف النظم – وعددْنا من الشعر كثيراً من الكلام الجميل المنثور نثراً ، وأخرجنا من الكلام المنظوم كثيراً من الشعر كنظم الفقهاء والنحاة(١) » .

« والمقياس في التفريق بين الشعر والنظم يعود للذوق الأدبي بالدرجة الأولى . وهذا الذوق الخاص – للتفريق بين الشاعر والنظّام – يتربّى بالإدمان على مطالعة الشعر الجميل ، واعتياد تذوقه واستساغته . ولا بد لمن يعاني الشعر أن يبتدىء بالنظم ، ويدرس قواعده وأساليبه ، ثم يرتقي فيشعر . والعلم الذي يبحث قواعد النظم يسمى : علم العروض(٢) » وهو ما درسناه في القسم الأول من كتابنا هذا إلى جانب علم القوافي ، على ما استقرّ عليه أمر هذين العلمين لدى القدماء :

---

(١) العروض الواضح ٨ .

(٢) المصدر نفسه ٨ .

ذلك أننا في هذا الكتاب إنما نبحث في « علم » له أصوله وقواعده وشروطه عند واضعيه ومستنبطيه ، وهم اعتمدوا في ذلك على أشعار العرب الثقات ، شأنهم في ذلك شأن علماء النحو واللغة في الجمع والتصنيف والاستنباط ...

ولهذا كان انطلاقنا منبثقاً من وجهة النظر العروضية الصِّرف ، وهي ميداننا الذي نجول فيه ، متجاوزين تلك « الاعتبارات » التي تنظر إلى الشعر نظرات أخرى ، عامةً أو خاصة ، والتي يجول أصحابها عادة في ميادين الأدب والنقد والبلاغة وما إليها ، مما يكون عماده الحسّ الذوقي المنفعل غالباً ، لا الأساس العلمي العقلي . ولا ضيْر في ذلك ، ما دام لكل فنٍ أو علمٍ مجالُه الذي يصول فيه بلا منازعٍ أو منافس . والعلوم والآداب والفنون كلّها يرفدُ بعضها بعضاً ، ويستمدّ بعضها من بعض ، في نِسَبٍ متفاوتة ، ودوائر تضيق أو تتسع .

ولم يغب عنا — ونحن ندرس علمي العروض والقوافي — أن الشّعر فن جميل كالرسم والنحت ، والتصوير ، والرقص والموسيقا ، ولكنه في الوقت نفسه « صناعة » أو « علم» وُضعت له أصول وقواعد مستمدّة من أشعار الفحول الذين تتلمذ لهم كبار الشعراء المحدثين في تواضع وإكبار ، لا متنكّرين لذوي السبق ، ولا جاحدين لأصحاب الفضل .

لذلك كنا مقيّدين فيما نكتب بقواعد يحرص الشادُون في نظم الشعر على معرفتها حتى يجنّبوا أنفسهم المزالق والعثرات . ولو كنّا نكتب في الأدب والتحليل والنقد ، لكان لنا بطبيعة الحال رأي آخر — غيرُ «عروضيٍّ» على كل حال — في الشعر وأركانه ودعائمه . وما مثَلُنا في ذلك إلا كمثل عالم الرياضيات أو الفلك والفضاء ، لا نطلب منه أن يقدّم « العلم » للناس ممزوجاً بخيالات الأدباء ، وتذوّق المنفعلين ، وسجعات البديعيين بدعوى تحبيب الناس فيه ، وإلا ضاعت حقائق العلم ولم يعد « علماً » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة .

هذا كله ونحن مؤمنون بأنه ما كل كلام موزونٍ بشعرٍ ، ولا كل شعرٍ هو كلامٌ موزون ، سواء أكان الشعر موروثاً تليداً ، أم كان طريفاً مستحدثاً . وليس هناك شعر قديم جيد ، أو شعر حديث مرذول ، بل هناك شعر جيد فحسب ، مهما كان عصره . ولا يجوز النظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدّمه ، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ،

بل ينبغي النظر – كما يقول ابن قتيبة(١) – بعين العدل على الفريقين ، وإعطاء كل حظّه ، وتوفير حقه عليه . ولم يقصر الله الشعر « على زمن دون زمـــن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكلّ شرف خارجيّة(٢) في أوله . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدَثين .. ثم صار هؤلاء قدماء ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون مَن بَعدَهم لمن بعدنا . . فكل من أتى بحسنٍ من قولٍ أو فعلٍ ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، أو حداثة سنّه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه » .

عملنا إذن في هذا الكتاب ، من قبل ومن بعد ، يستند إلى علم له أصوله وقواعده، فمن حـــقّ هـــذا العلم علينا – ككلّ علم – أن نكون أمناء ونحن نعرض حقائقه ومظاهره ، مبتعدين عن كل تهويم لا يقَظَة وراءه، وعن كل خيال لا حقيقة فيه . ونحن مضطرّون إلى ذلك اضطراراً ، يفرضه علينا المنهج العلمي ، ويدعونا إلى أن نتغاضى عن أمور كثيرة لهـــا أهميتها في الشعر ، من خيالٍ وصور وعاطفة وما إلى ذلك من أمور أشرنا إليها في مواضع سبقت. وأن نتغاضى كذلك عن أمورٍ أخرى لا نُدخلها في حسابنا ، مثل : الوحدة التأليفية أو العضوية للقصيدة ، ووحدة البيت ، وهيكل القصيدة ، وعمود الشعر ، وما إلى ذلك من مصطلحات نقدية ، أو بلاغية ، أو أدبية ؛ ولكل منها ميدانه وأصحابه .



(١) مقدمة « الشعر والشعراء » ١٠ (ط . بيروت) .

(٢) الخارجي : الذي يشرف بنفسه . فهو شبيه بمن يسمونه « العصامي » . والكلام الموضوع بين الأهلة هو لابن قتيبة .

التجديد في الموسيقا الشعرية

لدى المحدثين

ما زال جمهور الشعراء القدامى والمحدثين ينظمون زمناً طويلاً على البحور الشعرية الموروثة التي اخترع الخليل أوزانها ، وحدّ — هو وتلميذه الأخفش — حدودها وقواعدها ...

إلا أن ذوي النزعات التجديدية من الشعراء المحدثين ملّوا النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وتاقوا إلى مزيد من التنويع والتجديد ، ورأوا أن حصر الأوزان في عدد محدود يضيّق عليهم مجالات القول ، بل يسدّ عليهم منافذه ، فراحوا يحدثون أوزاناً أُخر جديدة لا عهد للشعر العربي بها ولا بمثلها .

وسار هذا التجديد الموسيقي في بدئه وئيد الخطا ، كأنه يمشي على استحياء ، أو يبدو خائفاً يترقّب ، حتى اشتدّ عوده ، ورسخت أصوله ، ووضعت له مصطلحات ومسمّيات سارت جنباً إلى جنب مع مصطلحات الشعر التقليدي وإن لم تنسلخ عنه انسلاخاً تاماً ، بل بقيت مرتبطة به ، ومتفرعة عنه تفرّع الأغصان من الشجرة . وهكذا كانت بذور التجديد قديمة ، ظهرت غراسها منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ، ولا يبعد أن يكون الخليل نفسه قد شهد تلك الغراس في بدء نموّها واخضرارها .

إلا أن تلك الثورة التجديدية على الموسيقا الشعرية الموروثة لم تكن عارمة جارفة ، بل كانت رفيقة ليّنة ، إذ اقتصرت في الغالب على « الأوزان » تارةً ، و « القوافي » تارة أخرى ، دون غيرها من عناصر الموسيقا الشعرية ، التي وقفنا عندها في القسم الأول من هذا البحث ، والتي بقيت كما هي ، ولم يتعرض لها أحدٌ من الباحثين أو النقّاد بشيء من التبديل أو التعديل .

لم يتجاوز الأمر إذن التجديد في الوزن — من حيث عدد التفعيلات ، وموضع كلٍّ منها في البيت — والتجديد في القافية ، من حيث التنويع في الرويّات ، أو السير فيها على نظام معيّن ، ... فكان للمولّدين من ذلك ظواهر تجديدية بارزة أطلقها

شعراؤهم ، ثم نمت وازدادت على توالي الأحقاب ، حتى اضطرّ أرباب علم العروض إلى تدوينها وإلحاقها بكتبهم مفردةً منعزلة ، غير ناسين الإشارة إلى أن هذه الأوزان في رأي بعض العلماء العروضيّين ليست من الشعر في شيء .

ولعل أبا العتاهية (– ٢١١ هـ) كان من أبرز أولئك الشعراء المجددين . فقد ذكر صاحب « الأغاني » أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدّمه الأوائل فيها ، حتى إنه لما سئل : هل تعرف العروض ؟ قال : أنا أكبر من العروض .

ومن أمثلة ذلك ما روي أنه قعد يوماً عند قصّار ، فسمع صوت المِدقّة ، فحكى ذلك في أبياتٍ له ؛ منها :

للمَـنونِ دائـرا ... تٌ يُدِرْن صَرْفَها
هُـنَّ يَنْتقيننا ... واحداً فواحدا

وتولّدت كذلك أوزان جديدة عند نفرٍ آخر من أصحاب الشعر التقليدي منهم : **سَلْم الخاسر (– ١٨٦ هـ) ومسلم بن الوليد (– ٢٠٨ هـ)** .

ومما هو بسبيل من هذا : أبياتٌ أوردها صاحب العمدة قال : «وأنشد الزجاجي **وزناً مشطوراً محيّر الفصول** ، لا أشك في أنه مولّد مُحْدَث ، وهو :

سقى طَـلَـلاً بحُزْوَى ... هَـزِيمُ الـوَدْقِ أحـوَى
عهِـدْنا فيـه أروى ... زمانـاً ثم أقـوى
وأروى لا كَنُـودُ ... ولا فيهـا صُـدودُ
لهـا طَـرْفٌ صَيُودُ ... ومبتَسَـمٌ بَـرُودُ
لِـمَنْ شَـطَّ المزارُ ... بهـا ، ونـأت ديـارُ
فقـلبي مستطـارُ ... وليـس لـه قـرارُ
ستُدنيهـا ذَمُـولُ ... جلَنفعـةٌ ذَلُـولُ
إذا عـرضتْ هُجـولُ ... تُقَصِّـر ما يطـولُ(١)

---

(١) حُزْوَى : موضع . الهَزِيم : الرعد . الوَدْق : المطر . أحوى : أسود ، لغزارته . كَنُود : تتنكر للمودة والمواصلة . الذَّمول : الناقة السريعة . جلَنفعة : جسيمة . الهُجول : المطمئن من الأرض .

وهذا وزن ملتبس (مفاعلتن فعولن) : يجوز أن يكون مقطوعاً من مربّع الوافر ، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوفاً .. »

ولا ريب أن هناك أمثلة كثيرة من تجديد روّاد المولّدين ومَن بعدهم ، استنبطوها أو أبدعوها بدافع الحاجة إلى أطُرٍ موسيقيةٍ جديدة ، ولا سيما حين توطدت الأواصر الثقافية والموسيقية بين العرب والفرس .

وإذا تتبّعنا الأوزان والصور التي اختصّ بها المولّدون بعد ذلك ، ونظموا عليها ، وجدناها فئتين ، الأولى : هي الأبحر المهملة ، والثانية : هي الفنون الشعرية المحدثة :

الأبحـــر المهمَلـــة

وتسمى أيضاً : « الأبحر المولّدة » أو «المحدَثة» . وزعم بعضهم أنها ليست من الشعر في شيء — وإن سميت أبحراً — لخروجها على أوزان العرب . وقد ردّ الزمخشري ذلك .

ومن الجدير بالذكر أن المولّدين لم يبتدعوا أوزان تلك الأبحر ابتداعاً ، وإنما استخرجوها من دوائر البحور الستة عشر ، على الطريقة الرياضية ، ثم نظموا عليها . ومن المعلوم أن الأبحر الشعرية التقليدية موزعة على خمس دوائر عروضية(١) :

١ — دائرة المختلِف : تشتمل على ثلاثة أبحر مستعملة ، هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، وعلى بحرين مهملين ، هما : المستطيل ، والممتد .

٢ — دائرة المؤتلِف : تشمل بحرين مستعملين ، هما : الوافر ، والكامل ، وبحراً مهملاً يقال له : المتوفر .

---

(١) وهو رأي الجمهور ، ويرمز إليها جميعاً قول صاحب الخزرجية : « خف لشق » . وفي بعض نسخها : « خف شلق » فتكون الثالثة عند فريق كالتبريزي هي دائرة المشتبه ، والرابعة هي دائرة المجتلب . وذلك سر الاختلاف .

٣ ــ دائرة المجتلَب : تتركب من ثلاثة أبحر مستعملة : الهزَج ، والرجز ، والرمل .

٤ ــ دائرة المشتبِه : فيها ستة أبحر مستعملة : السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث . وثلاثة أبحر مهملة : المتئد ، والمنسرد ، والمطّرد .

٥ ــ دائرة المتّفِق : فيها بحران مستعملان : المتقارب ، والمتدارك .



وعلى هذا فالأبحر المولدة ستة ، هي : المستطيل ، والممتدّ ، والمتوفّر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطّرد :

١ ــ البحر المستطيل : سمي بذلك لكونه مقلوب الطويل . وأجزاؤه : (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) مرتين . ومثاله :

لقد هاجَ اشتياقي غريرُ الطرْف أحْوَرْ أديرَ الصُّدغُ منه عـلى مسكٍ وعنبرْ

وقد يستعمل مربعاً كقوله :

أيسـلو عنـك قلْبٌ بنـارِ الحـبّ يتصلّى؟
وقـد سـدّدتَ نحـوي مـن الألحـاظ نَصْـلا !

٢ ــ البحر الممتدّ : هو مقلوب المديد . وأجزاؤه : (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) مرتين . ومنه لبعض المولّدين :

صادَ قلبي غزالٌ أحْوَرٌ ذو دَلالِ كلّما زِدتُ حبّـاً زادَ مـني نُفُورا

ويمكن أن نجعله مربّعاً إذا نظمنا في سلكه قول أبي العتاهية :

عُتْـبَ باللهِ خيـالِ ؟ خبّريـني ، ومـالي :
لا أراه أتـاني زائـراً مُـذْ ليـالِ ؟

٣ – البحر المتوفر : أخرجوه من الوافر في الدائرة الثانية ، لكنه في تفعيلاته محرّف الرمل ، وأجزاؤه (فاعلاتُكَ فاعلاتُكَ فاعلن) مرتين . ومثاله قول بعض المولّدين :

ما وقوفُكَ بالركائب في الطّـلَلْ ؟ ما سؤالُكَ عن حبيبكَ ؟ قـد رحَلْ

ما أصابـَك ، يا فؤادي، بعـدَهم ؟ أينَ صبرُك ، يا فـؤادي ، ما فَعلْ ؟

٤ – البحر المتئد : وهو مقلوب المجتث . وأجزاؤه :(فاعلاتن فاعلاتن مستفعْ لن) مرتين ، ومثاله :

ما لسلمى ، في البرايا ، مِـن مُشْبِهٍ لا ، ولا البـدرُ المنـيرُ المستكمِـلُ

٥ – البحر المنسرد : أجزاؤه : (مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن) مرتين . ومثاله :

لقـد ناديتُ أقواماً حـين جـاؤوا وما بالسَّمْع من وَقْرٍ لـو أجابوا

ويدخل حشوَه الكفُّ والقبض . كما يدخل القصرُ عروضه وضربه معاً .

٦ – البحر المطّرد : وهو مقلوب المنسرد ، أو مقلوب المضارع التام . وأجزاؤه (فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن) . ومثاله :

ما عـلى مستهامٍ ريـعَ بالصّـدِّ فاشتكى ، ثم أبكاني مـن الوَجْدِ ؟



ملاحظة :

أضاف بعضهم إلى الأبحر المهملة أربعةً أُخرَ هي :

١ – الوسيم : أجزاؤه : (فاعلاتن فعولن) مربّعاً أو مثمّناً .

٢ – المعتمد : أجزاؤه : (فاعلاتُك فاعلاتُكَ فاعلاتُكْ) مرتين .

٣ – الفريد : أجزاؤه : (مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلُ فعولُ) مرتين .

٤ – العميد : وزنه : (مفعولُ مفاعيلن مفاعيلن فَعْ) مرتين .

الفنون الشعريّة المُحْدَثة

وتسمّى : الفنون السبعة . ولم يعدّوها أيضاً من الشعر ، لخروجها على الأوزان الموروثة ، وهي سبعة ، وقد جعلوها ثلاثة أقسام :

١ ـ ما يجب فيه مراعاة قوانين اللغـة : الموشح : والدُّوبَيْت ، والسلسلة[1] . ويسمّونها فنوناً معربة ، لأن اللحن فيها لا يُغتفَر .

٢ ـ ما يراعى فيه الوزن فحسب : الزجل ، والكان وكان ، والقوما . وهي ملحونة أبداً .

٣ ـ ما يحتمل الإعراب واللّحْن : المَواليِيّا .

وهذا تفصيل القول فيها :

١ ـ **الموشح** : نشأ في الأندلس منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، مع انتشار الغناء واللهو ، فمن الطبيعي أن تدور موضوعاته حول الغزل والخمرة والطبيعة ، حتى أصبح له ضروب كثيرة جداً . وسمي بالموشح لما فيه من تزيين وترصيع وصنعة وتناظر وتنوّع في القوافي ... مما يجعله كوشاح المرأة المرصّع .

وللموشحات نُظُم مختلفة . . وأسلوبها عربي التراكيب ، ما عدا القفل الأخير من الموشح ويسمى الخَرْجة ، إذ يستحسنون أن يكون عامياً . لكن لغة الموشحات ضعفت على مرّ السنين .

وهي من حيث **الأوزان** ثلاثة أنواع :

أ ـ نوع يلتزم البحور الموروثة ، وربما غيّروا فيه قليلاً وهو المستحسن .

ب ـ ونوع لا يتفق مع أوزان الخليل ، بل يكون وزنه مما يستعذبه الذوق .

ج ـ ونوع سماعي ، لا يعرف صحيحه من مكسوره إلا بالغناء .

---

(١) وبعض المصنفين يسقطون « السلسلة » ويذكرون « الشعر القريض » وهو مقسم عندهم إلى عشرة أبواب كأبواب حماسة أبي تمام ، وقيل ثمانية عشر باباً .

ومن أشهر الموشحات تلك التي نظمها أبو بكر بن زهر الأندلسي ، ونكتفي بذكر قفلين من أوّلها ، مع بيتٍ بينهما :

أيها السّاقي ، إليكَ المُشتكى قد دعوناكَ وإن لم تسمعِ

ونديمٍ هِمتُ في غُرتِهِ
وبشُرب الرّاحِ من راحته
كلّما استيقظَ من سكْرته

جذبَ الزِّقَّ إليه واتكا وسَقاني أربعاً في أربعِ

وهذا الموشح تقليديّ الوزن ، وهو من بحر الرمل .

وإليك موشحاً آخر لعبادة القزاز ، يتميز بطابع قشيب ووزنٍ جديد :

بدرُ تِمٍّ ، شمسُ ضُحا غصنُ نقا ، مسْكُ شمّْ
ما أتمّْ ، ما أوضحا ما أورَقا ، ما أنمّْ
لا جَرمْ ، مَن لَمَحا قد عشِقا ، قد حُرِمْ

وذكر ابن خلدون(1) أن الذي اخترع الموشحات في الأندلس هو مقدّم بن مُعافِر الفَريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني (— ٣٠٠ هـ) وبرع بعده في هذا الفن عبادة القزّار شاعر المعتصم بن صمادح ، صاحب المَرِيّة .

ولا ريب بعد هذا أن الموشحات فتح جديد في الموسيقا الشعرية والأوزان المبتكرة ، ويمكن أن نعدّها خطوة سبّاقةً مهّدت السبيل أمام المجدّدين من روّاد الشعر الحديث ، لأنها كانت ثورةً على نظام القصيدة ، إذ أصبح للذوق أثره في تنويع القوافي ، واختيار أوزانٍ لا عهد للعربية بها . ومن هنا كان للموشحات فضل على شعر التروبادور أيضاً .

٢ — الدّوبَيْت : اختَرعه الفرس واقتبسه العرب ، ومعناه « بَيْتان » ، لأنهم لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين . وسمّوه أيضاً الرباعي لاشتماله على أربعة أشطر . وقد اشتهر عندهم عمر الخيام برباعياته الرائعة .

---

(1) مقدمة ابن خلدون ٥٨٤ (طبعة مصطفى محمد) .

وللدوبَيْت وزن واحد مشهور ، أجزاؤه (**فعْلن متَفاعلن فعولن فعِلن**) مرتين. وقد تُغيّر (متَفاعلن) إلى (متْفاعلن) أو (متَفاعيلن) ، و (فَعِلن) في العروض والضرب إلى (فَعْلن) ، وأصلهما (فاعلن) دخلها الخبن أو القطع . ومن أمثلته :

يامَن بسِنانِ رُمحِـه قد طَعَنـا   والصارمِ مِـن لحاظِهِ قطّعنا

ارحَمْ دَنِفاً في سِنّه قدْ طعَنا   من حُبِّكَ لا يُصيبه قطُّ عنّا

٣ ــ السلسلة : مجهول النشأة ، قليل الذيوع يعدّ تارةً مع الأبحر المهملة ، وأخرى مع الفنون السبعة بإسقاط الشعر القريض .

وكثيراً ما يلتبس فن السلسلة بالدوبيت ، ومن يفرّق بينهما يجعل وزن السلسلة : (فَعْلن فَعِلاتن مستفعلن فَعِلاتن) مرتين . وقد تتغير (مستفعلن) إلى (مُتَفْعلن) ، و (فَعِلاتن) في العروض والضرب إلى (فَعِلاتان) وفي هذه الحالة يصبح مردوف القافية ، ومثاله :

السّحرُ بعينيك ما تحرّكَ أوْ جالْ   إلّا ورماني مِـن الغرام بـأوْجالْ

ياقامة غُصنٍ نَشا بروضةِ إحسانْ   أيّانَ هفَتْ نَسْمةُ الدّلالِ به مالْ

٤ ــ الزَّجَل : هو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة إلى عصرنا ، ولا سيما في مصر ولبنان . وأصل نشأته في الأندلس بعد الموشح ، بل إن الموشح هـو الذي تحول إلى هذا الفن العامي الصرف في رأي بعضهم .

وقد اتبع فيه ناظموه النغم غالباً ، وربما نظموه على البحور الستة عشر ، لكنهم زادوا عليها أضعافاً كثيرة حتى قالوا : صاحبُ ألف وزنٍ ليس بزجّال .

ومن الزجل نوعٌ أجزاؤه : (مستفعلن فعْلن فعْلن) أربع مرات ، في بيين يؤلفان دَوْراً ، ومجموعها يسمى « **البيت** » . وربما قالوا « فعْلان » بدل « فعْلن » الأخيرة . ومثاله :

مـن الكـرَكْ جانـا « الناصرْ »   وجَبْ مَعَـو أسْـد الغابـهْ

ورَكْبتـكْ ياشـيخ « هنطشْ »   ما كـانتِ إلاّ كدّابـــهْ

٥ — **الكان وكان** : تاريخه مجهول ، ويقال إنه من اختراع **البغداديين** ، وسمّوه بذلك لأنّهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، فكأن قائله يحكي ما **كان** . ولم يشتهر هذا الفن عند المصريين . وله وزنٌ واحد مشهور ، وقافيةٌ ساكنة مردوفة ، وهذا الوزن **دَوْرُه مركب من أربعة أشطار** في بيتين يتكرر وزنهما في القصيدة الواحدة هكذا :

مســـــتفعلن فاعـــلاتن   مسـتفعلن مســتفعلانْ

مســـــتفعلن فاعـــلاتن   مســتفعلن فعْـــــلانْ

ومثاله قول بعضهم ، ويلاحظ تنوّع الرويّ :

قُـــمْ يامقصّرْ تضـــرَّعْ   قبلَ أنْ(١) يقولوا : كانْ وكانْ

للبرِّ تَجـري الجـــواري   في البحـــرِ كالأعــــلامْ

٦ — **القُوما** : اخترعه **البغداديون** ليغنّوا به الناس في سحور رمضان ، ويبعثوهم من مَضاجعهم . واشتق اسمه من قول المسحّرين بعضهم لبعض : **«قُوما نسحّرْ قُوما»** .

وقد اشتهر هذا الفن في العراق ، أيام الخليفة العباسي «الناصر لدين الله» (— ٦٢٢هـ) واقترن باسم « أبي نقطة » الذي جعل لـه الناصر مرتباً سنوياً . فلما مات أراد ابنه أن يعرّف الخليفة بموته ، فجمع بعض أتباع والده في أول ليلةٍ من رمضان ، وراح يغني **« القوما »** تحت شرفة القصر بصوتٍ رخيم ، وكان مما قاله :

ياسيّـــــد الســـــاداتْ   لكْ بالكـــرَمْ عــــاداتْ

أنا ابنَ أبـــو نقطـــهْ(٢)   تِعِشْ أبُويـــــا مــــاتْ

فطرب له الخليفة ، وفرض له ضِعفَيْ ما كان لأبيه .

والوزن المشهور لفن **القوما** هو : **(مستفعلن فعْلان)** مرتين ، وربّما تصرّفوا في وزنه بطريقٍ آخر ، فجعلوه : **(مستفعلن فاعلانْ)** أو **(مستفعلن فاعلاتن)** .

---

(١) همزة « أن » مخففة لضرورة الوزن .

(٢) يلاحظ نقصان الوزن في العروض ، ولا يصح إلا بإشباع فتحة الطاء .

٧ ـ المَواليّا : هذا الفن يحتمل الإعراب واللحن . ذكر في سبب نشأته أن الرشيد لما نكب البرامكة أمر ألا يُذكروا في شعر . فرثتهم جارية لجعفر بهذا الوزن وجعلت تنشد وتقول : « يا مَواليّا(١) » ليكون في ذلك منجاة لهـا من الرشيد ، لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهيّ عنه .

والرأي الراجح عند مؤرخي الأدب أن المواليّا نشأ أولاً عند أهل واسط إذ كان غلمانهم يغنّون به في رؤوس النخل وعلى سقْي المياه ، ويقولون في آخر كل صوت : « يا مَواليّا » إشارة إلى ساداتهم ، ثم اشتهر به البغداديون حتى عُرف بهم .

ولعل « المواليا » هو نفس اللون العامي : « الموّال » ،ولهذا يشك بعض الباحثين المعاصرين في رواية أصل نشأته ، ويرى أن يُنسب إلى عصورٍ متأخرة ، لا تتعدى القرن السادس ، أو السابع ، للهجرة .

أما وزن « المواليّا » فهو من البحر البسيط ، ويتركب عـلى الغالب من بيتين مُقفّيَيْن ،تُختم أشطرهما الأربعة برويّ واحد ، وله ثلاث أعاريض تشبهها أضربها ، وهي : (فاعلن) ، و (فعْلن) ، و (فعْلانْ) . وكثيراً ما تسكّن فيه أواخر الكلمات. ومن أمثلته ، وقد جاء العروض والضرب على (فعْلن) :

أنتمْ أساسُ بلائي في الهـوَى أنتُـمْ ... أذَبْتمُ الجسـمَ مِن بعدِ النوى أنتُمْ

مالي طبيبٌ يداويني سِـوى أنتُـمْ ... باللهِ ، هـذا الجفَـا ممّن تعلّمتُمْ ؟

ويسمى هـذا النوع المتفق الرويّ رباعياً . فاذا اتفق ثلاثة أشطر سمي أعرج ، وقد يتركب من سبعة أشطر ، ثلاثتها الأولى تتفق بحرف ، والثانية بحرف ، ثم شطر سابع يوافق في رويّه الثلاثة الأولى . ويسمى هذا النوع : النعماني .

ملاحظـة :

هذه هي الفنون السبعة التي استقرّ عليها أكثر المتأخرين . ومن الجدير بالذكر

---

(١) أصلها : يا مواليّ ، والكلمة جمع مضاف إلى ياء المتكلم ، مفردها : مولى ، وهو السيد . والألف بعد ياء المتكلم ناتجة عن إشباع فتحة الياء عند الإنشاد أو الغناء ، فأثبتت في الرسم .

أنه لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد من المتقدمين ، وإنما الاختلاف فيما ينطوي عليه هذا العدد . ومما يرد ذكره لديهم أيضاً فنّان عاميّان ، هما : الحُماق ، والحجازي:

١ ـ الحُماق : فنّ مـن الشعر الشعبي ، لم يُعرف إلا عند أهل مصر والشام والمغرب ، وربما أدخله بعضهم في الزجل . وهو يقابل القوما عند أهل بغداد . وتتّحد القافية في كل بيتين من القطعة(١) .

٢ ـ الحجازي : هو ـ كالقوما ـ من اختراع البَغادِدة للغناء به في سحور رمضان ، مستعيضين به عن الزجل الذي يعدّونه نوعاً من الموشح .

ووزنه بيتان من البحر السريع بثلاث قوافٍ ، وهو يشبه الزجَل في كونه ملحوناً ، وفي كونه أقفالاً ، كل أربعة منها بيت ، ويخالفه في أن القطعة منه لا تكون إلا على روي واحد ، مهما بلغ عدد أبياتها .



تلك ألوان من التجديد في موسيقا الشعر فجّرتها الحضارة العربية ، على توالي السنين ، في العصرين الزاهرين : العباسي والأندلسي ، منذ عصر الخليل الفراهيدي وما بعده ، وأسهمت في هذا التجديد بُلدان وأصقاع كثيرة في : الأندلس ، والمغرب ، والعراق ، وبلادِ الشام ، ومصر ...

ونحن لم نتقّص تلك الألوان طُراً ، ولا حاولنا حصْرها أو الإحاطة بها ، لأن كتب الأدب والنقد والاختيارات وما إليها قد احتضنت شواهد أخرى كثيرة تدلّ على أن المولّدين ومَن بَعدهم لم يكفّوا عن اختراع هيئات متعددة ، في الموسيقا الشعرية ، وضروب طريفة ، وصورٍ مستملحة أغنتْ إيقاعات الشعر العربي في أوزانه وقوافيه ولُغته ، وإن اختلفت في بعضها الأذواق ، وكانت مثار جدل ونقاش ، من حيث صلتها بالشعر العربي الموروث وأوزانه التقليدية ، وحملت أسماءً وألقاباً شتّى .

وقد لاحظنا أن أساليب التجديد كانت مختلفة ، فبعضها قام على استنباط أوزان لا عهد للشعر العربي بها من قبل ، وإن ارتكز في أساسه على الأوزان المعروفة ، كالمستطيل ،

---

(١) انظر أمثلة له في المستطرف ٢ / ٢٤٣ والأدب العامي في مصر ١٤٢ .

والمتوفر .. وبعضها أبدع أوزاناً جديدة مبتكرة . بل إن طائفةً منها لا وزن لها ، وجلّ اعتمادها على السماع ، بالأذن الموسيقية الرهيفة ، من جهة ، وبالارتكاز على الغناء الذي يعين على تمييز الصحيح من المكسور ، من جهة أخرى .

وقد سمّوا بعض تلك الألوان من النظم « فنوناً » : كالزجل ، والقوما ، والمواليا .. الخ ، وهذه التسمية تبدو غير دقيقة ؛فما تلك « الفنون » إلا أوزان شعرية جديدة ، تتوافر فيها عناصر موسيقية أهمها الإيقاع ، وصلاحيتها للغناء والتلحين في بعض المناسبات . ولو جاز وصفها بأنها « فنون » ، لجاز أن نسمي كل بحرٍ من بحور الشعر فناً .

على أن هذه الألوان التجديدية لم تكن في جملتها هجينةً أو أعجمية ، ولا انبتّت صلتها بجذورها الأصيلة ، بل بقيت عربيّة الوجه واللسان والقالب ، تتقلّب في دوائر علمي العروض والقوافي ، وتستقلّ بأوزانٍ لها أعاريضها وأضربها ، وزحافاتها وعللها ، وإن كان بعضها يشذّ عن هذا السبيل . حتّى الزجل الذي تعددت أشكاله وموسيقا أوزانه ، نراهم يقولون فيه : « صاحب ألف وزنٍ ليس بزجّال » فكأن الوزن أمر ليس منه مناص ، ولا عنه محيد .

وكانت الموشحات — كما رأينا — أهم تلك الصور التجديدية على الإطلاق في سعتها وذيوعها . فقد أغنت الموسيقا الشعرية وأمدّتها بنسغٍ فريد ، ولقي الشعر بها خيراً كثيراً ، في ميادين مختلفة من الحياة ، والفن ، والطبيعة ، والأدب ، واللغة . ولعل هذا هو السرّ في خلود الموشحات وبقائها على توالي الأحقاب ، تلقى الترحيب والقبول ، ولا تخلق جدّتها مهما تعاقب الملوان ، واختلف الليل والنهار .

ولم يقف تيار التجديد في موسيقا الشعر العربي حتّى العصر الحديث ، وهذا برهان على حيوية ذلك الشعر ومرونة أوزانه ، وقابليته للتطور . ووراء ذلك كله حب الناس للتجديد ، ورغبتهم عن الرتوب ، ومدافعتهم لكل ما يورث السآمة والإملال . والزمان زعيمٌ بعد ذلك بإبقاء الأصلح ، ودوام الأنقى ، وذهاب الزبد جُفاءً ، واعتبرْ بما ذكرناه في هذه الصفحات عن التجديد في الموسيقا الشعرية لدى المحدثين تجد ذلك صحيحاً ، في تبيّن ما بقي خالداً حتّى اليوم من تلك الأوزان والفنون ، وما عفّت عليه الأيام فاندثر وتلاشى ، وأصبح أثراً بعد عين .



التجديد في الموسيقا الشعرية

لــدى المعاصرين

آ — في إطار البحث

لا جرم أن التطور من سنن الحياة في مختلف مظاهرها ، مهما يكن نوع هذه المظاهر . ولئن جمدت الحياة العربية في كثير مـــن جوانبها إبّان العصرين : المملوكي والتركي ، لقد عادت في العصر الحديث إلى أصالتها التليدة لتقيم عليها طارفاً غنياً متنوعاً .

وقد ساير الأدب نفسه تلك الحركة الدافقة ، فازدهر الشعر والنثر بفنونهما المختلفة ، شكلاً ومضموناً ، ونال القصيدة العربية من هذا الازدهار قسطٌ كبير ، وما تزال هذه القصيدة تحقق كثيراً من أمارات التجديد ، على الرغم من تعثر الخطا حيناً ، وتسرّب بعض الشوائب حيناً آخر .

صحيحٌ أن ألواناً يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أنماط من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ؛ إلا أن أسلوبَ الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود ، وبدا التحول جلياً في النصف الأول من القرن العشرين ، وآل الأمر أخيراً إلى لون من الشعر « الحر » اشتهر باسم (**شعر التفعيلة**) وكانت حركته « أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي ، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء ، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة(1) » .



والشائع في أذهان المتأدبين اليوم أن حركة الشعر الحديث ، تلك ، لا يعدو عمرها ثلث قرن ، مع اختلاف في « أوليّة » الفائز بقصب السبق ، وحامل لواء التقدم :

---

(1) من حديث لصلاح عبد الصبور ، في جريدة الوحدة — العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٦٠ . هذا وقد تباينت آراء الباحثين في تعليل الدواقع إلى هذه الحركة . انظر تفصيلها في « قضايا الشعر المعاصر » ٣٥ و « في شعر النكبة » : ٩١ .

فنازك الملائكة(١) تذهب إلى أن قصيدتها «الكوليرا» التي نظمتها يوم ١٩٤٧/١٠/٢٧ ونشرتها في مجلة « العروبة » اللبنانية ، كانت أول قصيدة حرّة الوزن . ثم تلتها قصيدة « هل كان حباً » التي نظمها بدر شاكر السياب وضمّنها ديوانه « أزهار ذابلة » الذي صدر في كانون الأول عام ١٩٤٧ .

وبعد سنتين صامتتين ١٩٤٩ ، صدر ديوان « شظايا ورماد » لنازك ، وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرّة ، ووقفت — في مقدمة الديوان — عند هذه القصائد وأشارت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر . وما كاد هذا الديوان يظهر حتى أثيرت حوله مناقشات في الصحف والأوساط الأدبية وأخذت الحركة تنمو وتتسع ، وظهرت دواوين عراقية متعاقبة تضم مجموعات من الشعر الحرّ لعبد الوهاب البياتي ، وشاذل طاقة ، والسياب . . ولم تلبث حركة الشعر الجديد أن غمرت الوطن العربي ، حتى هجر بعض الشعراء أسلوب الشطرين ، وبقي آخرون يمزجون في نظمهم بين الشعر التقليدي ، والشعر الجديد ، وثبت فريق ثالث متشبثاً بهيكل الشعر الموروث .

ولكن ما ذهبت اليه نازك من نسبة « الأوليّة » إلى نفسها لم يُسلّم لها بسهولة ، بل كان موضع نقاشٍ حادٍّ(٢) ، ... إذ يتردد اسم كلٍ من السياب وعلي أحمد باكثير فيمن سبق إلى هذه الحركة الشعرية الجديدة . ونرى السياب نفسه يعترف لباكثير(٣) بأنه « أول من كتب على طريقة الشعر الحرّ في ترجمته لرواية شكسبير : روميو وجولييت ..» التي أعدها سنة ١٩٣٧ ولكنها لم تطبع إلا في كانون الثاني ١٩٤٧ وفي هذه المسرحية استعمل باكثير البحور التي تقوم على تفعيلة واحدة : كالرمل ، والمتدارك .

ويدّعي لويس عوض أنه سبق نازك إلى كتابة الشعر الحر في ديوانه « بلوتو لاند plouto - laind وقصائد أخرى » الذي صدر سنة ١٩٣٨ ، إلا أن محمود أمين العالم

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٢١ .

(٢) من ذلك ما قاله لويس عوض : إنه كلام « نضرب عنه صفحاً لأننا لا نأخذ مأخذ الجد التفاخر بالأنساب ، ولا نعتقد أن الثورات الفنية أو الأدبية أو الاجتماعية أو السياسية يمكن أن تولد هكذا بين يوم وليلة ، أو أن تكون من صنع شخص واحد ، أو أن قصيدة واحدة يمكن أن تحدث هذا الانقلاب في الذوق وفي التفكير » . دراسات عربية وغربية ، ص ١٢٦ .

(٣) مجلة الآداب — العدد ٦ : ١٩٥٤ ، ص ٦٩ . ومثله محمود أمين العالم في كتاب « في الثقافة المصرية » ص ١٣٠ .

يرى أنه « ليس بين قصائد هذا الديوان مايُعدّ تجربة جديدة بحقٍ في الشعر العربي »(١) .

وتقتضينا النَّصَفَة ألاّ نبخس الدكتور علي الناصر ، من حلب ، حقه في رياد الشعر الجديد ، فقد أصدر سنة ١٩٣١ ديوان « الظمأ » وضمّنه قصائد ومقطوعات حرّة الوزن تقترب من الشكل الحديث . ومثله الدكتور نقولا فياض في ديوانه « رفيف الأقحوان » .

ولا تزال الصحف والمجلات تنشر مقالاتٍ وأبحاثاً حول صاحب قصب السبق في هذه الحركة الشعرية ... إلى جانب الكتب المؤلفة في هذا الميدان . . وكل ذلك قد أغنى مادة البحث ، ولكنه زادها تعقيداً وتشابكاً ، وامتدّ ذلك إلى تناول ما مهّد لظهور تلك الحركة في المظهر الجديد . . حتى وقر في الأذهان أن قضية التجديد هذه مرحلة طبيعية قادها ذلك التدرج المنطقي الذي هو سنّة الحياة والتطور . ولكن بقيت أسماء : نازك ، والسياب ، وباكثير ؛ هي المحور القويّ الذي يثبت أمام كل ما يدور في فلك تلك الأبحاث .



وتسوقنا طرافة البحث في هذا التيار الجديد — الذي طال الحديث عن أولياته — إلى أن نتتبّع منابعه الأولى ، مسرعين ، لنقف على مدى التجديد فيه ، حتى وصل إلى الصورة التي هو عليها اليوم .

هذه المنابع نوعان : قديمة ، وحديثة :

آ — **فالمنابع القديمة** : تتجلى في خمس نواحٍ :

١ — **القرآن الكريم** : بما فيه من موسيقا رائعة ، ونغم حيّ متجدّد على العصور .

٢ — **الأراجيز العربية** : التي تنوعت أشكالها : فمن أرجوزة اتحّد فيها روي واحد ، إلى أخرى جمع بين كل مصراعين فيها روي واحد ، إلى ثالثة مشطورة ، كل مصراع فيها بيت . وقد وصل أمر القِصَر إلى منهوك الرجز الذي يتألف من تفعيلتين فحسب . بل إن بعض الشعراء بنى أرجوزته على تفعيلة واحدة .

(١) في الثقافة المصرية ١٢٢ .

٣ — **الموشحات الأندلسية** : بما فيها من أشكال متنوعة ، وتصرّفٍ في الأوزان والقوافي .. مما أدّى إلى إغناء موسيقا الشعر العربي[١] .

٤ — ما ظهر من **التجديد والثورة على الأوزان التقليدية** ، والإتيان بما شذّ عن تلك الأوزان ، أو خرج على طريقة العرب في النظم[٢] .

٥ — **الأوزان المولدة ، والفنون الشعرية المُحْدَثة**[٣] ، التي كانت في بعض جوانبها ثورةً شعرية على الأوزان الموروثة التي ألِفتها الأذن العربية جيلاً بعد جيل .

تلك هي الينابيع القديمة التي استندت إليها الثورة الشعرية الحديثة بشكل غير مباشر ، وهي إن دلّت على شيء فإنما تدل — في حدّ ذاتها — على أن الشعر لم يلتزم صورة واحدة لا محيص عنها طوال القرون المتعاقبة ، وإنما دخله ألوان وحركات من التجديد والخروج على ما ألِفه الجاهليون والإسلاميون في منظوماتهم ، مهما يكن نوع هذا الخروج وذلك التجديد .

ب — **وأما المنابع الحديثة** : ففيها ، مجتمعةً ، يتجلى طابع التجديد أكثر من المنابع القديمة ، كما أنها تقتربُ اقتراباً شديداً من أشكال الشعر الجديد الذي انتهى بالتفعيلة . وأهم هذه المنابع :

١ — **البند** : وهو لون من الشعر وُجد في العراق منذ القرن الحادي عشر للهجرة ، تجمع منظومته بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما : الهزج والرمل . وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحرّ ، لأنه لايتقيد بأسلوب الشطرين ، وإنما يخرج عنه فتختلف أطوال أشطره المتتابعة[٤] .

٢ — **مدرسة الديوان** : التي يمثلها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري . وقد حمل هؤلاء الثلاثة لواء التجديد منذ أوائل العقد الثالث من هذا القرن ، وكانت حملتهم عاتية على الشعر التقليدي وقيوده العروضية وموسيقاه الموقّعة .

---

(١) انظر الكلام عليها ص ١٩٠ .
(٢) انظر ص ١٨٥ — ١٨٧ .
(٣) انظر ص ١٨٧ وما بعدها .
(٤) تفصيل الكلام على البند تجده في « قضايا الشعر المعاصر » : ٥٩ ، ١٦٧ .

٣ ـ **شعر المهجر** : ففي هذا الشعر أنماط من التجديد في الوزن والقافية تجلّت لدى جمهرةٍ من أبناء العروبة فيما وراء البحار : كنسيب عريضة ،وفوزي المعلوف، والياس فرحات ...

٤ ـ **مدرسة أبولو** : وهي امتداد لمدرسة المهجر . وقد تفاوت أتباعها في مدى التجديد الذي أوغلوا فيه ، لكنهم طُرّاً لجؤوا إلى تنويع النغم العروضي بتوزيعه في تشكيلات جديدة ، دون التقيد بالروي . ومنهم : أحمد زكي أبو شادي ـ صاحب هذه المدرسة ـ والياس أبو شبكة ، وأبو القاسم الشابّي ، وأحمد شوقي الذي ظهر تجديده العروضي في مسرحياته خاصةً ، إذ جدّد في الوزن والقافية ، من خلال الحوار .

٥ ـ أنماط محدودة من التجديد تتجلى في : **المخمّسات** ، **والمربعات** ، وما إليها . فالمنظومة الخماسية تتألف من عدة قطع ، كل قطعة من خمسة أشطر ، للأربعة الأولى روي واحد ، وللخامس رويٌّ يتفق مع الشطر الخامس لكل قطعة ، كبعض منظومات خير الدين الزركلي . والأمر نفسه في المربعات ، ولكن الأشطر فيها أربعة .

٦ ـ **تجربة الشعر المرسل** : (النظم غير المقفى) . وقد بدأت بالتحرر من وحدة الرويّ في القصيدة ، مع المحافظة على البحر . وانتهت إلى التنويع في الرويّات والأوزان في القصيدة نفسها .

ويُعدّ رزق الله حسّون (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠ م) أول من كتب الشعر المرسل ـ في العصر الحديث ـ وذلك في ترجمته الشعرية للفصل الثامن عشر من سفر أيوب ، في كتابه « أشعر الشعر » عام ١٨٦٩ م .

ثم كان توفيق البكري (١٨٧٠ ـ ١٩٣٢ م) وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦ م) وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨ م) من أوائل الشعراء الذين تزعموا حركة الشعر المرسل ، الذي يقوم على النظم غير المقفى ، بل كان الزهاوي من أشد المتحمّسين له ، وقد اشتهرت قصيدته التي يقول فيها : (من الطويل)

لَموتُ الفتى خيرٌ لـه من معيشـةٍ ... يكـونُ بها عِبئاً ثقيلاً على النـاسِ
يعيشُ رخيَّ العيشِ عُشْرٌ من الورى ... وتسعةُ أعشـارِ الأنـامِ مَناكيـدُ
أما في بني الأرضِ العريضـةِ قـادرٌ ... يخفّفُ ويـلاتِ الحياةِ قليـلا ؟ ...

والحق أن مثل هذه التجربة – التي تقوم على إهمال الروي الواحد في القصيدة – ليست جديدة كما يظن فريق من الدارسين ، فقد عرفها الشعر العربي القديم ، وكان العروضيون يعدّون ذلك من عيوب القافية ، يدخل في باب الإكفاء تارة ، والإجازة تارة أخرى ، بحسب مخارج الرويّات(١) . ومن أمثلة ذلك قول العُجير بن عبد الله السَّلولي(٢) :

ألا قد أرى ، إن لم تكن أمّ مالكٍ	بملك يدي ، أن البقاءَ قليلُ
رأى من رفيقيْه جفاءً ، وبيعُه	إذا قام يبتاع القِلاصَ ، ذميمُ
فقال لخليلَيْه : ارْحَلا الرَّحْلَ إنني	بمُهلكةٍ ، والعاقباتُ تدورُ
فبيناه يَشْري رحْلَه قال قائل :	لمن جَمَلٌ رِخْوُ المِلاط نجيبُ ؟

وجاء المعاصرون فطوّروا أشكال هذا اللون من النظم ، فرأينا أديب فلسطين محمد إسعاف النشاشيبي (١٨٨٥ ١٩٤٨ م) ينظم قصيدة طويلة في رثاء شوقي سنة ١٩٣٢ سماها « ذات القوافي والبحور »(٣) وهذا العنوان نفسه يدل على الطريقة التي نظمت عليها القصيدة .

كما أن خليل شيبوب (١٨٩١ – ١٩٥١ م) نظم قصيدته التي تحمل عنوان (شراع)(٤) سنة ١٩٣٣ ، وهي تضم مائة شطر ، لم يلتزم فيها تفعيلة واحدة ولا روياً واحداً ، إلا أنه كان أقرب إلى الأبحر الخليلية في كثير من الأشطر .

على أنه لم ينجح في كتابة الشعر المرسل من المعاصرين – في هذه الفترة – سوى محمد فريد أبو حديد الذي بدأ منذ سنة ١٩٢٧ بنشر بعض المسرحيات الشعرية المؤلفة والمترجمة ، وفيها تخلى عن قسمة البيت إلى شطرين ، ونوّع في عدد التفعيلات .

---

(١) سبق الحديث عن الإكفاء والإجازة ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

(٢) شاعر إسلامي مقلّ ، من شعراء الدولة الأموية . توفي سنة ٩٠ هـ .

(٣) نشرها أحمد عبيد في « ذكرى الشاعرين » – دمشق ١٣٥١ هـ ، ص ٥١٣ – ٥١٧ .

(٤) نشرتها مجلة « أبولو » في عددها الثالث من السنة الأولى ، وأعادت نشرها مجلة الهلال في العدد التاسع : سبتمبر ١٩٧٠ . وخليل شيبوب شاعر سوري الأصل ، توفي في الاسكندرية .

وكان أن وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكثير إلى مستوى عال ، وقد جعل الفقرة – لا البيت – وحدة المعنى ، وكان يكرر في المسرحية نمطاً واحداً من تفعيلات البحور الصافية : كالكامل ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، . . . وكثيراً ماسمح لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير ملتزم من التفعيلات حسب ما يتطلب المعنى .

٧ – **التأثر بالشعر الغربي الحديث** : فمن الواضح ، بعد هذا ، أن كثيراً من أصحاب الشعر الجديد ، على اختلاف طرائقه ، قد تأثروا بالشعر الغربي واستقوا منه . لكن هذا لا يعني أن شعرنا الجديد مولود أجنبي لا يمتّ إلى التراث بوشيجة من القربى . إنه – كما يقول أحد روّاده(١) – « مولود عربي صرف ليس فيه من التأثر بالغرب إلا بمقدار ما يطّلع شعراؤه على الثقافة الغربية . وهذا قسط شائع عند كل إنسان يقظ يعيش في عصره ، فبمقدار استطاعة الشاعر أن يبصر عصره يمكنه أن يعبّر عنه » .

وأشار رائد آخر(٢) إلى قرابة الرحم بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فقال :

لكننـــا ، رغمَ بُعدِ الشطّ ، نذكره : هذا القديمَ الذي لم تبْــلَ أضربُــه

فنحـــن أبنـــاؤه حـــزْنا خزائنَـــهُ نروي على النـــاس ما فيها وننسبُـــه

أبنـــاؤه نحن ، أعطانـــا ، ويُسعِده أنّا بهـــذا الذي أعطـــى سنغلبُـــه

فالشعر الجديد إذن بعيد الجذور في تاريخنا الأدبي ، وتجربته مستقاة من صميم تراثنا وشعرنا العربي : وزناً ، وقافيةً ، وموسيقا . إلا أن التفعيلة هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها نظم القصيدة الجديدة في شكلها الأخير الذي فتح عينيه عليه جيل العقد الخامس من هذا القرن .



هذا ، وقد رافقت ظهورَ الشعر الجديد – منذ نشأته إلى اليوم – تسميات عديدة تشير إلى اضطراب مفهومه في الأذهان . وقد تتبعنا هذه التسميات فإذا هي :

---

(١) هو صلاح عبد الصبور ، من حديث له في جريدة الوحدة – العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٦٠ .

(٢) هو أحمد عبد المعطي حجازي – انظر ديوانه ، نشر دار العودة : بيروت ١٩٧٣ ، ص ٤٣٧ .

الشعر المطلق — الشعر الطليق — الشعر المنطلق — الشعر المرسَل — الشعر المختلف الأوزان والقوافي — الشعر المنثور — الشعر الجديد — الشعر الحديث — الشعر الحرّ — الشعر التفعيلي — شعر التفعيلة .

وهذا التعدُّد متوقَّع في حركة جديدة لم تستقرّ مقاييسها في العقول ، ولم تتوطّد قواعدها في الأذهان . فمن الطبيعي أن تتوارد الأسماء والألقاب والصفات ، وأن يستخدم كل باحث أو شاعر ما يحلو له منها ، أو ما يعدّه أصح وأدلّ على حقيقة هذا الشعر .

على أن الأسماء الخمسة الأخيرة هي التي ما تبرح تتردَّد على الألسنة ، وتملأ صفحات القراطيس، في حين ذابت الأسماء الأخرى أو كادت ، وأصبح لبعضها مفهوم آخر ، كما هو الشأن في (الشعر المنثور) مثلاً[1] .

ويقابل تلك التسميات للشعر المعاصر ، تسمياتٌ وصفاتٌ أخرى سايرتْها ، أُطلقت على الشعر القديم ذي المصراعين ، مثل :

الشعر التقليدي — الشعر الكلاسيكي — الشعر العمودي — الشعر الخليلي — الشعر التناظري — الشعر ذي الشطرين — أسلوب الشطرين — القصيدة البيتيّة التركيب ... الخ .

ولا نجد بعد هذه التسميات المترجّحة أية مصطلحات أخرى . فعلى الرغم من كثرة الكلام على الشعر الحديث ومقاييسه وخصائصه ... نجد هذه الأحاديثَ خاوية من الإشارة إلى بعض التعاريف والمصطلحات التي توضح تلك المقاييس والخصائص ،

---

(1) اختص تعبير « الشعر المنثور » أو « النثر الشعري » بالبيان المحبر ما بين الشعر والنثر والذي لا يتقيد بوزن أو برويّ ، بل يجري على السجية جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنة الشعرية . وقد عرف به أمين الريحاني . ويطلق عليه ميخائيل نعيمة اسم « المنسرح » الذي يعني الانطلاق والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة وبغير قيد . وقريب منه ما يسمى اليوم «بالقصيدة النثرية» أو « قصيدة النثر » !

وقد ضربنا صفحاً عن ذلك وأشباهه ، لافتقاره إلى المقوم الأساسي للشعر وهو الوزن ، في أية صورة كان هذا الوزن . ذلك أن بحثنا هنا عروضي صرف ، ومعنى هذا أنه يهتدي « بعلم » له ضوابط دقيقة ، وقواعد صارمة ، وقوانين محددة ، وليس أمراً ذوقياً ، أو نقداً بلاغياً خالصاً . وقد وفينا هذه الناحية حقها من قبل .

وكل باحث يستخدم ما يهديه اليه اجتهاده ، ولا نكاد نسمع سوى بضع كلمات لم تصل بعدُ إلى مستوى الاصطلاح العروضي :

من ذلك وصف القوافي بأنها : متراوحة ، أو متوالية ، أو مسطّحة، أو متعانقة ، أو متداخلة ، أو داخلية ....

وإطلاق لفظ (الشطر) أو (السطر الشعري) أو (الشطرة) أو (البيت الشعري) على ما يقابل (البيت) في القصيدة العربية الموروثة[1] .

هـــذا إلى جانب (نقط الارتكاز) في (الجملة الشعرية)[2] و (الجملة الموسيقية) و (المقطع)[3] و (التوقيعة)[4] و (الوحدة الموسيقية)[5] ، والخلط بـين (الروي) و (القافية) .



وقد لمعت أسماء كثيرة في حركة الشعر الجديد (التفعيلي) ، تعاقب أصحابها على هذا الدرب أو « تعاصروا » . نذكر منهم جيل الروّاد الذين كانت تجربتهم الرائدة مغامرة خطرة ، مجهولة النتائج ، وفي مقدمتهم :

---

(١) تستخدم نازك الملائكة لفظ « الشطر » تارة ، و « البيت » تارة أخرى ، في حديثها عن شعر التفعيلة . إلا أن الدكتور عز الدين اسماعيل يرى أن تسمية السطر الشعري الجديد « شطراً » تسمية خاطئة ، لأنه يتألف من تفعيلتين أو تسع مثلا ، ونحن لا نعرف بيتاً واحداً من الشعر التقليدي يتكون شطراه معاً من تفعيلتين أو تسع ، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطراً وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي الشطرين المتساويين . انظر : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٠٣ .

(٢) الجملة الشعرية : بنية موسيقية ونفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر ، وسيأتي توضيح لها في الحديث عن القافية الحديثة .

(٣) الجملة الموسيقية والمقطع مترادفان عند سليمان العيسى : « فهما يقومان مقام البيت الواحد في الشكل والمضمون على السواء » .. إن الجملة هنا هي التي نبدأ قراءتها ثم نشعر أننا لا نستطيع أن نقف إلا على نهايتها » . فهي إذن تشمل عدة أسطر ، وهي أوسع مدى من الجملة الشعرية .

(٤) يقترح عز الدين اسماعيل أن نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحمة : توقيعة sone ، وبذلك يكون السطر الشعري جزءاً من توقيعة موسيقية هي بذاتها تمثل جزءاً من إيقاع القصيدة العام : ١٠٣ .

وهذا الرأي يلتقي مع رأي سليمان العيسى في استخدام « المقطع » و « الجملة الموسيقية » .

(٥) تطلق على السطر الشعري .

نازك الملائكة ، والسياب ، والبياتي : (في العراق) ، وتـلاهم : عبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي : (في مصر) .

وظهر الجيل الثاني في أوائل « الخمسينات » إلى جانب جيل الروّاد . وواكب الثورات التحررية والاجتماعية ، مثل :

شوقي البغدادي (في سورية) ، ورشدي العامل ، وسعدي يوسف ، وشاذل طاقة ، وبلند الحيدري ، وكاظم جواد ... (في العراق) . وكـمـال عمار ، ونجيب سرور ، وفاروق شوشة ، ومحمد مهران السيد ، وكمال عبد الحليم .. (في مصر) ، ومحمد الفيتوري (في السودان) .

أما الجيل الثالث فقد ظهر منذ بداية « الستينات » حتى اليوم ، بعد أن سار الشكل الجديد للقصيدة العربية عدة أشواط نحو الاستقرار . نذكر من أعلام هذا الجيل :

نزار قباني ، وبديع حقي ، وخليل الخوري ، وسليمان العيسى : (في سورية) . ووفاء وجدي ، وفاضل العزاوي ، ويحيى صالح عباس : (في العراق) . وأمل دنقل . وكمال نشأة ، ومحمد عفيفي مطر ، وملك عبد العزيز ، وكيلاني حسن سند (في مصر) . وخليل الحاوي (في لبنان) .

وكذلك الشعراء من أبناء فلسطين ، ولا سيما (شعراء المقاومة) أو (شعراء الأرض المحتلة) — كما يسمّون — وقد ذاعت شهرتهم إثر حرب حزيران ١٩٦٧ وفي مقدمتهم : محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زيّاد ...

هذا إلى أسماء أخرى لم يبلغ أصحابها مبلغ هؤلاء من الشهرة والجودة في الشعر ، وكثير منهم لم تتحدد ملامحهم بعد . يضاف إليهم — إن صحّت هذه الإضافة — الأدعياء المتطفّلون على شعر التفعيلة ، ممن لم يتغذوا قطّ بلبان الشعر القديم ولا عرفوا طعمه . . . حتى كثر المتداعون إلى هذه القصعة ، وصار الشعراء في تلك الحلبة عـلى طبقات : بين المجلّي السابق ، والسُّكَيْت اللاحق . . وطلائع نيطت في الشعر كما نيط القدحُ الفَرْدُ خلف الراكب .

ب – نظرات عروضية

في الشعر العربي الحديث وموسيقاه

للشعر الحديث، شعر التفعيلة ، جوانب واسعة يتجمَّل فيها القول ،وسمات عديدة يصح أن نقف عندها وقفة طويلة مستأنية ، تتناول المضمون الفكري لهذا الشعر من ناحية ، وشكله الفني من ناحية أخرى : مع ماله من مزايا ، وما عليه من مآخذ ...

ونحن – مع إيماننا بفائدة الحديث عن تلك الجوانب جميعاً – لا نستطيع أن نخرج عن نطاق هذا الكتاب الذي ألّفناه في علمي العروض والقوافي ، وفي موسيقا الشعر العربي . **لذلك سنقتصر في هذا البحث على العروض العام للشعر الحديث الذي يقوم على وحدة التفعيلة ، في صورته التي انتهى إليها اليوم ، لنتعرف إلى المقاييس التي يجري عليها، والمعايير التي يخضع لها ، إن كانت هناك مقاييس ومعايير .**



لسنا في حاجة إلى إثبات أن شعر التفعيلة لا يزال يسير وينمو متدرجاً في طريق النضج والاكتمال حتى يتخذ لنفسه نهاية يستقرّ عندها ، وأن تجارب المجدّدين في هذا المنهج مافتئت تمدّنا بنماذج جديدة ومتنوعة . كما أن الأقلامَ ، أقلامَ الباحثين والنقّاد ، لم تجفّ بعدُ ، ومدادها لم ينفد . كيف لا ؟ والجديد المتطور يُعلَن على الملأ كل يوم ، وفرسان الشعر والكلام يتزاحمون على هذه الحلبة ، ولكل منهم رأي واجتهاد ! ...

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن **القوانين العروضية لشعر التفعيلة لم تستقرّ بعد** ، ولم تتضح معالمها وحدودها اتّضاحاً تاماً ، وإن ثلث قرن مضى على ولادة هذا الشعر لهو أمدٌ يسير لا يحُسب في عمر الأجيال ، ولا يكفي لاستقرار الظواهر الأدبية ، بلْهَ غيرَها .

يشدّ أزرنا في هذا أن الخليل بن أحمد لم يوطّد الدعائم النهائية للشعر العربي القديم ، ومقاييسه العروضية ، إلا بعد مضي ثلاثة قرون تقريباً على نضج الشعر ، لا على أوليّته .

فوضْع علمٍ نهائي ثابت في عروض الشعر الجديد أمر لا سبيل إليه الآن ، بل إنه سابق لأوانه . لذلك لا ندّعي أننا هنا في صدد وضع القواعد العروضية لشعر التفعيلة ،

ومطالبة الشعراء بها ، وإنما ستقوم خطتنا على تقرّي النماذج الجيدة التي وقع الإجماع على تقديم أصحابها أو كاد ، ومحاولة التوصل إلى أنواع الضوابط والموازين التي أخذ هؤلاء الشعراء أنفسَهم بها ، واستنباط الظواهر العروضية والموسيقية من خلال إنتاجهم الفني ، مع الإفادة من آراء بعض النقاد والباحثين الذين شاركوا في هذا الميدان بما ألفوا من كتب ، وما نشروا من أبحاث ومقالات ، وبذلك نُسهم في هذا البناء ببعض لبناتٍ متواضعة على درب استقرار شعر التفعيلة .



يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور :

١ ـ وحدة التفعيلة ـ غالباً ـ في القصيدة .

٢ ـ الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر .

٣ ـ حرّية الرويّ ، والنظر إلى القافية على أنها عنصُر عفوي متحرك لا يتعمده الشاعر ولا يلتزم به .

أما الموسيقا فهي تلتّف ذلك كله ، إذ يخضع التشكيل الموسيقي في مجمله للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر ؛ والهجْس الذي يستأسِرُ له .

ولنفصّل القول في تلك الدعائم الثلاث :

١ ـ وحدة التفعيلة :

يتّخذ الشعرُ الحديثُ التفعيلةَ مرتكزاً له في الوزن ، ووحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع الفني الذي تشكله طبيعة التجربة نفسها ، والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني .

وعلى هذا ؛ فالقصيدة لا تلتزم بحراً خليلياً معيناً ، بل تفعيلة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة ، مستفيداً مما تسمح به الزحافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في تام البحور ومجزوئها ، بلا تمييز ، وخصوصاً في نهايات الأسطر .

ومن أمثلة ذلك قول السياب من قصيدته (هل كان حباً) ، وهي ثاني قصيدة من الشعر الحر ، بعد قصيدة نازك :

١ ــ هل يكونُ الحبُّ أنّي
٢ ــ بتُّ عبداً للتمني ؟
٣ ــ أم هو الحبُّ اطّراحُ الأُمنياتْ ؟
٤ ــ والتقاءُ الثغر بالثغر ونسيانُ الحياةْ
٥ ــ واختفاءُ العَين في العينْ انتشاءْ
٦ ــ كانثيال عاد يفنى في هديرْ
٧ ــ أو كظلٍّ في غديرْ

وقد جاءت تفعيلات هذا المقطع على الشكل التالي :

١ ــ فاعلاتن فاعلاتن
٢ ــ فاعلاتن فاعلاتن
٣ ــ فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ
٤ ــ فاعلاتن فاعلاتن فَعِلاتن فاعلانْ
٥ ــ فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ
٦ ــ فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ
٧ ــ فاعلاتن فاعلانْ

ويلاحظ أن السياب نظم قصيدته على تفعيلة واحدة هي تفعيلة (الرمل) ، فأوردها في « الحشو » صحيحةً تارةً (فاعلاتن) ومخبونةً تارةً أخرى (فَعِلاتن) . وزحافات بحر الرمل تجيز ذلك .

أما التفعيلة الأخيرة ، في كل سطر شعري فقد جعلها الشاعر بمثابة الضرب في بحر الرمل ــ كما وضعه الخليل ــ إلا أنه لم يلتزم فيها صورة واحدة ، كما هو الشأن في الشعر القديم ، بل جاء بها في السطرين الأولين صحيحة (فاعلاتن) ، وفي بقية الأسطر مقصورةً (فاعلانْ) ، وهما ضربان مختلفان لا يجتمعان في قصيدة واحدة منظومة على بحر الرمل الخليلي ، لأن النظام العروضي القديم يوجب توحيد الضرب في القصيدة من أولها إلى آخرها .



هذه الظاهرة نجدها بكثرة في الشعر الجديد ، وإذا كنا قد لاحظنا بساطتها عند السياب ، لاقتصاره على شكلين من أشكال الضرب في الرمل ، فلا بد أن نلاحظ تعقدّها عند غيره ، ولا سيما الناشئون حين **يخلطون بين التشكيلات المتباعدة في تفعيلات أواخر الأبيات** ، فتستحيل القصيدة إلى خليطٍ من الصورة الأساسية للبحر ، والصور الفرعية لأضربه ، تاماً ومجزوءاً ، كقول جورجً غانم (منَ الكامل) :

	التفعيلة الأخيرة
لكنهم متيقّنون بأنهم صَرْعى حـُميّا	متْفاعلاتن
وعزاؤهم أن الحياة تقول للأبطال : هيّا	متْفاعلاتن
منا الصدى ، منّي	فعْلن
من مقلّتي وفمي	فَعِلن
فأحسّه ناراً ووعداً وارتقاباً للغد	متْفاعلن

وترى **نازك الملائكة**(١) أن هذه التشكيلات المتنافرة في الضرب تؤدي إلى التنافر الموسيقي ، وأن الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة جرت عليها آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتَى الآن .

إلا أن **الدكتور عز الدين إسماعيل**(٢) يخالف نازك فيما تذهب اليه ، ويرى أن « الإلزام بصورةٍ واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعاً من الإيقاع الرتيب » .

ومثله **الدكتور محمد النويهي** الذي ينادي بوضع القواعد مستنبطةً من الإنتاج الفني للشعراء لا أن نضع القواعد أولاً ونطالبهم بتطبيقها(٣) . وهو يؤيد لجوء الشعراء إلى تنويع الإيقاع في التفعيلة نفسها بإدخال الزحافات وتنويع صور الأضرب ، لأنهم في هذا إنما يلبّون روح العصر التي ملّت الرتوب ، والنسب المتساوية ، والهندسية الصارمة ، والنموذج المتّسق اتساقاً تاماً(٤) .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ٧٢ .
(٢) الشعر العربي المعاصر ١١٩ ...
(٣) قضية الشعر الجديد ٢٥٣ .
(٤) نفسه ٢٥٦ .

وإذا كانت نازك ترى فيما لجأ إليه بعض الشعراء أغلاطاً ونشازاً ؛ فالنويهي يراها محاولاتٍ مشروعةً للتخفيف من الرنين الثقيل الرتيب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغي حتّى صرفها عن الانتباه إلى الموسيقا الداخلية العضوية والصور والأفكار(١) .



وقد يخطىء الشاعر في إيراد التفعيلة الأخيرة ، إلى جانب خلطه بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وكثيراً ما يقع ذلك في القصائد المنظومة علــى تفعيلة الرجز (مستفعلن) ، كقول خليل حاوي في قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة) :

داري التي أبحرتِ غرَّبتِ معي	(مستفعلن مستفعلن مفْتَعلن)
وكنتِ خيرَ دارْ	(متَفْعلن فعولْ)
في دوخة البحارْ	(مستفعلن فعولْ)
في غربتي وغرفتي	(مستفعلن مُتَفْعلن)
ينمو على عتَبْتها الغبارْ	(مستفعلن مفْتعلن فعولْ)

ولم نعهد ورود (فَعُولْ) في ضرب الرجز التام أو مجزوئه ، ولا في مشطوره أو منهوكه .



ولم يقتصر التغيير والتبديل على التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري ، بل تعداها إلى تفعيلات الحشو ، فاذا بالشعراء لا يكتفون بزحافات مشروعة في أصلها — على ما في بعضها من قبح — وإنما يصيب تفعيلة الحشو عندهم كثير من التمزيق والتقطيع حتّى ضاعت هويتها وكادت تزول معالمها ، وأصبح من الضروري استحداث تفعيلات جديدة وضروب مخترعة يتعرّف اليها القارئون ، وبات على الشاعر أحياناً أن يصرح بالوزن أو بالنظام الذي اختاره لقصيدته ، والتفعيلات التي ركب متنها .

---

(١) قضية الشعر الجديد ٢٥٩ .

فها هي ذي نازك الملائكة تقول في قصيدتها (لعنة لزمن) ، من المتدارك :

كان المغربُ لــونَ ذبيحِ
والأفــقُ كآبة مجروحِ

ووزن الشطر الأول فيه هو :

فعْلن فاعِلُ فاعلُ فَعْلُن

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافاً للقاعدة العروضية في (المتدارك) .

فنازك — التي لا تريد الخروج على قواعد العروض التقليدية ، ولا ترضى عمّن يخرج عليها — تقع هي نفسها فيما أخذته على غيرها ، وتعترف بذلك محاولةً تزْكيتَه بما يصح أن يتخذه ذريعةً كلٌّ من سلك هذا النهج . تقول نازك :

« ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا ، ذلك أننا نحوّل (فعِلن) إلى فاعِلُ) وليس في الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواي... وأنا أقرّ بأنني إنما وقعت في هذا الخروج عن غير تعمّد . وقد ألفت أن أنظم بوحي السليقة ، لا جرياً على مقياس عروضيّ ، تحملني خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات ، وإنما تتدفق المعاني موزونةً على ذهني(١) » .

فبهذا الكلام تضع نازك نفسها في موقف : « إذا فعل الفتى ما عنه ينهى .. » . والعِلم — بما فيه من قوانين وضوابط — لا يؤخذ بالكلام الإنشائي ، ولا بسبحات الخيال ، أو أمواج المعاني والمشاعر . فنازك نفسها ترى « أن الزحاف في البيت علة أو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً(٢) » . كما ترى أيضاً أن الشعر الحديث صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية ، وتفشى الزحاف فيه ، هذا الزحاف الذي هو مسؤول إلى حدٍّ كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية(٣) .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠٩ .
(٢) نفسه ٨٨ .
(٣) نفسه ٨٦ .

فما بالك إذا كان تغيير التفعيلة نوعاً من النحت والتشذيب لها ، لا زحافاً تجيزه قواعد العروض ؟ ولو كانت الأذن تقبل استخدام (فاعلْ) في وزن المتدارك لأقرّها العروضيون منذ أن ضبطوا بحور الشعر العربي في العصور القديمة .



تلك هي الطريقة العامة التي يسير عليها أصحاب الشعر الجديد فيما ينظمون ، وهم يستخدمون — بحسب الظاهر — تفعيلة واحدة يلتزمونها من أول القصيدة إلى آخرها . ويكون هذا عادةً في تفعيلات البحور الصافية(١) الستة :

الكامل (متفاعلن) — الرمل (فاعلاتن) — الهزج (مفاعيلن) — الرجز (مستفعلن) المتقارب (فعولن) — المتدارك (فعلن) .

إلا أن محاولات أخرى ظهرت في نظم شعر التفعيلة ، تقوم على تنويع التفعيلة في السطر الشعري أو في القصيدة . وهنا يستعين الشاعر ببعض البحور الممتزجة ، فيستخدم في القصيدة تفعيلتين ، تتكرر إحداهما في « حشو » كل سطرٍ عدداً من المرات ، وتصبح الثانية بمنزلة الضرب له ، وهكذا إلى نهاية القصيدة . وهذا إنما يصحُّ في بحرين اثنين هما : السريع والوافر . فيكون نمط القصيدة من السريع مثلاً على نحو الشكل التالي :

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومن الوافر كما يلي :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن فعولن

---

(١) البحور نوعان :
آ — صافية : وهي التي تتألف أشطرها من تكرار تفعيلة واحدة : كالرمل والكامل ...
ب — ممتزجة « أو ممزوجة » : وتتألف أشطرها من تفعيلتين تتكرران على أشكال متعددة ومتنوعة : كالطويل ، والخفيف ، والسريع ، والمجتث ، والوافر ...

وهنا تُترك الحرية للشاعر في أن يستخدم العدد الذي يريده مـــن (**مستفعلن**) في كل سطرٍ مـــن الوزن الأول ، على أن يُنهيه بـ (**فاعلن**) . ومن (**مفاعلتن**) في الوزن الثاني ، على أن ينهي كل سطر بـ (**فعولن**) .

وترى نازك الملائكة أن الشاعر ملزم باتباع هذا القانون لتبقى الصلة وشيجة — من بعض الوجوه — بالتراث العروضي . إلا أن هذه القضية، أعني تنويع التفعيلات ، لا تزال موضع نقاش بين النقاد والدارسين :

فالدكتور عز الدين إسماعيل[1] يرى أن هذه الفرصة لو أتيحت للشاعر لوسّعت من دائرة الأوزان التي تتحرك فيها القصيدة الجديدة، كما يرى أن حرية عدد التفعيلات التي سمحت بها نازك للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لأن هذه الحرية تعني أن السطر الشعري قد يتألف من تفعيلة واحدة . وهنا نتساءل : ما التفعيلة التي ينبغي اللجوء اليها : أهي تفعيلة الحشو (مستفعلن) — في السريع — أم هي تفعيلة الضرب فيه (فاعلن) ؟ . . . وقس على ذلك في الوافر . .

وإذا لم يكن هذا ولا ذاك ، فهل يجب على الشاعر أن يجعل السطر تفعيلتين لتكون الأولى حشواً (مستفعلن) والثانية ضرباً (فاعلن) ؟ ..

ومع كل هذا فان الدكتور عز الدين لا يجد مبرراً لتنويع التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، وإلا ردّنا ذلك بالضرورة إلى نوعٍ من الإطار المحدد الجامد ، وهو الشيء الذي تخلّص منه الشعر المعاصر ، ونحن مضطرون في تذوق جماليات الإطار الشعري الجديد إلى أن نتكىء في بعض الأحيان على أذواقنا في وزن ما يروق وما لا يروق ، وإن السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم مـــن النظام المحدد للتفعيلة نفسها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقياً ، ولا ضرورة مطلقاً لفرض التزامات جديدة ، هناك مندوحة عنها .

أما الدكتور محمد النويهي فيرى[2] ضرورة الانسياق مـــن وزن إلى وزن قريب منه ، وأن الاقتصار على ستةٍ من البحور ، وعلى تفعيلة واحدة متجانسة يكررها الشاعر

---

(١) الشعر العربي المعاصر ٨٧ — ٨٩ .

(٢) قضية الشعر الجديد ٢٥٥ — ٢٥٦ .

في الشكل الجديد ، ولا يتراوح بينها وبين تفعيلة أخرى ؛ يتعرض لنوع من الرتوب لا يتعرض له الشكل القديم ، فهو يحتاج إلى أن يتغلب على هذا الرتوب .

على أن الدكتور محمد مندور يرى أن الخليل بن أحمد قد أجاز إحلال تفعيلة محلّ أخرى لما أصابها من زحافات وعلل ، وعلى هذا يباح للشاعر استعمال تفعيلات من أبحر مختلفة ، على أن يؤلف بينها تأليفاً يُسيغه الذوق ولا ينبو به السمع . فالعروض لم توضع له قواعد نهائية تغلق باب الاجتهاد في التجديد الموسيقي ، وأساس كل ذلك أن تمكّن الشاعر من التعبير عن دفقات الفكر والإحساس في إطار الموسيقا الشعرية(١) .

وللبياتي رأي آخر يلتقي مع مذهب نازك الملائكة ، وهو أن ضعف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء يوقعهم في أخطاء : كالنظم على الأبحر ذوات التفاعيل المزدوجة ، واستخدام تفاعيل من أبحر مختلفة في القصيدة الواحدة ، وهذا يخلّ بموسيقا القصيدة الحرّة ، ويضعف بناءها وتماسكها(٢) .



تلك هي مذاهب أشهر النقاد ، وآراؤهم في تنويع التفعيلات في السطر الشعري من القصيدة الجديدة . فلنولّ وجوهنا شطر بعض النماذج الشعرية التي سلكت هذا المنهج، على قلّتها ، ما دمنا نحاول وضع القواعد مستنبطة من الإنتاج الفنّي :

١ — يقول حميد سعيد ، من العراق ، في قصيدة له (من السريع) :

رأيتها مَرميّةً بعد انحسارِ المدّ في بيروتْ
رفعتُ عنها الصدفَ القاسي
نفضتُ عنها حلّةَ الرملِ الرماديّهْ

وقد جاءت التفعيلات في هذه الأسطر على الوجه التالي :

متَفْعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولْ
متَفْعلن مفْتعلن فعْلن
متَفْعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن

---

(١) من حديث أجراه الدكتور صبري الأشتر مع محمد مندور سنة ١٩٦٥ .
(٢) من حديث أجراه الدكتور الأشتر مع عبد الوهاب البياتي سنة ١٩٦٥ .

يلاحظ أن الشاعر لم يتقيّد بما فرضته نازك ، وإنما تصرف في ضرب السريع — وهو من البحور الممتزجة — كما تصرف غيره في أضرب البحور الصافية، وأعطى نفسه في ذلك نصيباً وافراً من الحرية . فقد مزج بين الضرب الأصلم في السريع التام (فعْلن[1]) والضرب المكسوف في مشطور السريع (مفعولن[2]) ، هذا إذا أبقينا الوزن في دائرة السريع ، وإلا فإن هذا الضرب (مفعولن) يكون في الرجز التام أيضاً ، فيكون الشاعر قد خلط بين ضربي السريع والرجز . ومع ذلك لم يُبق الضرب على أصله ، بل جعله (مفعولْ) فحذف النون الساكنة وسكن اللام ، فجاء تصرفاً غير مباح في زحاف مقبول ، وهذا مالا يعرف في كلا ضربي السريع والرجز اللذين كثر تداخلهما في قصائد الشعر الحديث ، وذلك مالا تجيزه نازك : أن يخرج الشاعر في نهاية بعض الأبيات من السريع إلى الرجز ، فتأتي (مستفعلن) أو مشتقاتها بدلاً من (فاعلن) وجوازاتها .



٢ — ويقول جيلي عبد الرحمن ، من السودان :

متى يا رفقةَ الكلمهْ
نجرّ الليلَ ، نصلبه على أجَمهْ
متى يسْري شبابُ النور في أعماقنا الهرمهْ
نشمّ حياتنا فجراً ، ربيعاً مورقَ النسمهْ

فالشاعر يستخدم هنا تفعيلة الوافر (مفاعلتن) ، وكان عليه — كما تطلب نازك — أن يأتي بالتفعيلة الأخيرة (فعولن) لتكون ضرباً للبيت ، كما هو الشأن في الوافر الذي يتألف من تفعيلتين متكررتين قبل أن تأتي الثالثة ، إلا أن الشاعر التزم (مفاعلتن) وحدها في كل الأسطر ، فجاء تقطيعها على الوجه التالي :

مفاعيلن مفاعلتن
مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن
مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

---

(١) الصلم : حذف الوتد المفروق من « مفعولات » فتصبح « مفعو » وتنقل إلى (فعلن) بسكون العين .
(٢) أصله « مستفعلن » فحذف ساكن وتده ، أي النون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فصار « مستفعل » بسكون اللام ثم نقل إلى « مفعولن » .

٣ — ويقول بدر شاكر السياب في قصيدة (جيكور أمي(١)) من الخفيف :

١ — تلك أمّي وإن أجئْها كسيحا

٢ — لاثماً أزهارها والماءَ فيها ، والترابا

٣ — ونافضاً ، بمقلتي ، أعشاشَها والغابا :

٤ — تلك أطيارُ الغد الزرقاءُ والغبراءُ يعبرن السّطوحا

٥ — أو ينشّرن في بُوَيْبَ(٢) الجناحَين ، كزهرٍ يفتّح الأفوافا

٦ — ها هنا ، عند الضحى ، كان اللقاءْ

٧ — وكانت الشمسُ على شفاهها تكسّر الأطيافا

وقد سلك الشاعر في وزن هذه الأسطر النظام التالي :

١ — فاعلاتن متَفْعلن فاعلاتن

٢ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣ — متَفْعلن متَفْعلن مستفعلن مفعولن(٣)

٤ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥ — فاعلاتن متَفْعلن فاعلاتن فَعِلاتن متَفْعلن مفعولن(٤)

٦ — فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ

٧ — متَفْعلن مفْتعلن متَفْعلن متَفْعلن مفعولن(٣)

---

(١) ديوان « شناشيل ابنة الجلبي » : ٧٧ وقد حاول السياب في بعض قصائد هذا الديوان أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات في إطار القصيدة الجديدة ، بطريقة عقلانية ، كما سنرى .

(٢) بويب : نهر في جيكور ، قرية الشاعر .

(٣) الضرب هنا مقطوع ، أصله « مستفعلن » حذف ساكن وتده « النون » وسكن ما قبله « اللام » فأصبح « مستفعل » بسكون اللام ، ونقل إلى « مفعولن » . ولكن هذه العلة لا تلحق إلا ضرب الرجز ، فأجاز الشاعر لنفسه ارتكابها في حشو الخفيف حين جعل «مستفعلن» ضرباً في البيت . انظر ص ٧٠، ١٢٤ .

(٤) الضرب هنا مشعث . أصله « فاعلاتن » فحذف أول الوتد المجموع وهو العين فأصبح « فالاتن » ونقل إلى « مفعولن » . والتشعيث من العلل الجارية مجرى الزحاف . « انظر ص ٤٤ ، ١٢٥ » .

هذه تجربة جديدة للسياب في موضوع تنويع التفعيلات في القصيدة ، وقد سار فيها على نظام موسيقي خاص(١) : فتراه يبدأ القصيدة بشطر كامل من البحر الخفيف الذي يتألف عادةً من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) إشارة إلى أن القصيدة على وزن الخفيف . ثم يفرد كلاً من هذه التفعيلات الثلاث بسطر شعري تستقلّ به ، بلا عدد ثابت . وبذلك تكون الدورة الموسيقية الأولى قد اكتملت . ثم يأتي ببيت كامل من الخفيف ذي ست تفعيلات ، ليعود بعده إلى توزيع التفعيلات الثلاث نفسها على الأسطر التالية ، كلّ على حدة ، كما فعل في البدء ، وهكذا . . . .

غير أن السياب لم يلتزم بهذه الخطة إلا في الأجزاء الأولى للقصيدة ، ثم لجأ بعد ذلك إلى (فاعلاتن) مرةً ، و (مستفعلن) مرةً أخرى ، وقد يمزج بينهما في سطر واحد بلا نظام معين .



٤ – وللسياب نفسه تجربة أخرى في استخدام البحور الممتزجة ، اتكأ فيها هذه المرة على البحر الطويل . وذلك في قصيدته (ها .. ها .. هو(٢)) التي بدأها بقوله :

تنامين أنتِ الآنَ ، والليلُ مقمرُ
أغانيه أنسامٌ ، وراعيه مِزهَرٌ ،
وفي عالم الأحلام ، من كل دوحة
تلقّاكِ مَعْبَرُ

ووزن هذه الأسطر :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعلن

(١) أشار اليه السياب في الصفحة ٨٠ من ديوانه : شناشيل ابنة الجلبي .
(٢) ديوان : شناشيل ابنة الجلبي ٥٤ .

فالوحدة الموسيقية هنا هي شطر تقليدي من البحر الطويل ، ولكن الشاعر لا يلتزم التفعيلات الأربع دائماً ، بل يأتي أحياناً في السطر بتفعيلتَيْن منها فحسب (فعولن مفاعيلن) ، وهنا موضع التجربة . ولعل هدف السياب من ذلك خلق نوع من المرونة في آذاننا لتلقي تشكيلات موسيقية غير مألوفة لدينا ، داخل تشكيلات مأنوسة ، ثم إنه يتخلص من الحشو فلا يكمل الشطر بكلام لا طائل وراءه .

إلا أن مثل هذه التجربة لم تنل رضا نازك الملائكة ، فهي تقول ، دون أن تسمي صاحبها : « وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل . . وهذا ليس شعراً حراً ، كما هو واضح ، وإنما هو نظام يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما ، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن) . وسبب تعذر إقامة شعرٍ حرّ من هذا الوزن : أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين — بدلاً من تفعيلة واحدة — يجعل طول الشطر محدداً لا يعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) . وحتّى هذا يبدو لاهثاً متعباً بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقا »(١) .



٥ — ولا بأس علينا — والنماذج قليلة — إذا أشرنا إلى تجربة ثالثة للسياب نفسه تشبه التجربة السابقة ، ما دمنا نخوض في غمار التفعيلات المنوّعة في القصيدة الواحدة . فقد نظم قصيدة بعنوان (يا غربة الروح)(٢) لا تختلف عن سابقتها إلا في استخدام البحر الذي يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف التفعيلات المتنوعة فيه . وقد استخدم هنا البحر البسيط ، حيث يقول :

١ — يا غُربةَ الروحِ في دنيا من الحَجَرِ

٢ — والثلجِ والقارِ والفولاذِ والضجَرِ

٣ — يا غربةَ الروح . . لا شمسٌ فأأْتَلِقُ

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ٦٧ . ومن الواضح أن نازك لاتعني السياب . لأن الطبعة الأولى من كتابها صدرت في تشرين الأول ١٩٦٢ أما قصيدة السياب فقد نظمها بتاريخ ٢٩ / ٣ / ١٩٦٣ وصدرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩٦٥ ، ولكن ما ذكرته نازك يصدق على تجربة السياب كل الصدق .

(٢) ديوان « شناشيل ابنة الجلبي » ٨١ وقد نظمها في لندن بتاريخ ٢٦ / ٢ / ١٩٦٣ .

٤ ـ فيها ولا أفقُ

٥ ـ يطير فيه خيالي ساعةَ السَّحَرِ

وقد جاءت التفعيلات كما يلي :

١ ـ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٢ ـ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٣ ـ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٤ ـ مستفعلن فعِلن

٥ ـ متَفْعلن فعِلن مستفعلن فعِلن



٦ ـ وآخر ما نشير إليه من تلك النماذج المتنوعة التفعيلات : قصيدة للشاعر السوداني محيي الدين فارس بعنوان (موعدنا بعد غد) ، وفيها نراه يخرج في كل مقطع جديد إلى تفعيلة جديدة أو تفعيلتين يلتزمهما في هذا المقطع حتّى ينتقل إلى مقطع تالٍ فيبدّل التفعيلة ... وهلم جرّاً ....

ففي المقطع الأول من تلك القصيدة استخدم الشاعر تفعيلتي مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن) فقال :

أنتِ لي .. أنت والهوى	(فاعلاتن متَفْعلن)
والصبابات .. أنت لي .	(فاعلاتن متَفْعلن)

ولما بدأ المقطع الثاني رأيناه ينتقل فيه إلى (فعولن) فيقول :

ولي ستكونين يا أختَ روحي	(فعولُ فعولن فعولن فعولن)
فضاءً يدفدف فيه جناحي .	(فعولن فعولُ فعولُ فعولن)

وفي المقطعين الثالث والرابع معاً ينتقل إلى (مفاعلتن) وما يُشتقّ منها . مثل (مفاعيلن) و (مَفاعيلُ) :

فصاحت ... مثلما تقفز عصفوره°	(مفاعيلن مفاعيلُ مفاعيلن)
تضاحكَ حولها جدول°	(مفاعلَتُن مفاعيلن)

أما المقطع الخامس من القصيدة — وهو الأخير — فقد جاء السطران الأولان منه فحسب على (مفاعلتُن) نفسها ، إلا أن بقية المقطع أسّست على (فعِلن) ، كما يلي :

وتحت ظلالِ صفصافه°	(مفاعلَتُن مفاعيلن)
على الشطآن ميضيافه°	(مفاعيلن مفاعيلن)
ويدي في يدها نهرانِ	(فعِلن فاعلُ فعْلن فعْلن)
رعشات ضلوعٍ معطاءه°	(فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن)

فالشاعر في هذا المقطع الأخير ينتقل من نغم (مفاعيلن) إلى نغم (فعِلن) بلا داعٍ ، ما دام المقطع لم يتغير ، وقد يباح له هذا الانتقال والتغيير إذا تغير الموقف ، أو دلّ على انتقال شعوري فيه ، أو لفتةٍ شعورية خاصة ، وعندئذ يقتضي هذا الفاصل المعنوي أشطراً من نغم جديد . ومن هنا يبدو التنويع في المقطع السابق مفاجئاً وصادماً في الوقت نفسه(١) .



ولعل النماذج السابقة تُجزىء في توضيح أبرز الطرائق التي يتّبعها شعراء التفعيلة في قصائدهم ، ونحن لم نقصد إلى الحصر ، لأن الميدان فسيح ، والنبع ثرٌّ ... لكن ما وقفنا عنده هو بمنزلة الصُّوى التي تهدي السبيل ، والنبراسِ الذي يستضيء به القارىء وهو يسير في متاهات الشعر الجديد ومنعطفاته التي لا نهاية لها .



٢ — عدد التفعيلات في السطر :

الشعر التقليدي يُلزم الشاعر بعددٍ ثابت من التفعيلات لا يحيد عنه في كل بيتٍ من أبيات القصيدة كلها . وفي ذلك أحياناً بعض الصعوبة :

---

(١) انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٠ .

فقد ينتهي البيت ولا تنتهي الفكرة ، فيضطر الشاعر إلى وصل البيت بتاليه لإتمامها، فيقـــع في عيب شعري يسمى (التضمين)(١) ، أو يضطر إلى الوقوف في وسط الكلمة حيث يقتضي الروي ؛ وهذا ما يسمى بالاكتفاء ، كقول ابن نباتة :

غدتْ كلُّ عامٍ لي إليــــه وفـــادةٌ فيا حبذا مِن أجْلِ لُقياهُ كلُّ عـــا (م)

وقد تنتهي الفكرة قبل انتهاء البيت ، فيضطر الشاعر عندئذ إلى إتمام الوزن بكلمة أخرى كقول الحطيئة :

ألا حبـــذا هِندٌ وأرضٌ بهـــا هنـــدُ وهندٌ أتى مِن دونها النأيُ والبعـــدُ

فقد عطف (البعد) على (النأي) وكلاهما بمعنىً ؛ وهو لون من ألوان الإطناب سماه القدماء « تطويلاً » ، وهو أن يكون اللفظ زائداً عـــلى أصل المراد لا لفائدة(٢) . ولولا خضوع الشاعر لعدد ثابت من التفعيلات لاستغنى باحدى الكلمتين عن الأخرى .

ومن ذلك أيضاً قول زهير :

وأعلمُ عِلمَ اليومِ والأمسِ قبـــلَه ولكنني عـــن علمِ ما في غدٍ عَمِ

فقوله : « قبله » حشو لا فائدة فيه ، وإن كان لا يُفسد المعنى(٣) .

لهذا ، وأمثاله ، جاء الشعر الحديث ردَّ فعلٍ مباشراً على أسلوب الشطرين ذي التفعيلات الثابتة ، ومنح الشاعر حرية التصرف في عدد التفعيلات في كل سطر شعري ، وأخضع طول السطر للمعنى ، وتبقى التفعيلة فيه هي الأساس والركيزة مهما كان عددها . وعندئذ يقف الشاعر حيث يريد ، ويسير أنّى شاء ، إلى أن ينتهي المعنى . حتى إن بعض الشعراء أوصل عدد التفعيلات إلى العشر في السطر الواحد .

والنماذج التي أوردناها في حديثنا عن وحدة التفعيلة تصلح كلها شواهد على ما نحن بسبيله .. إلا أن هناك أمراً يتعلق بعدد التفعيلات وقف عنده النقاد والباحثون :

---

(١) انظر ص ١٥٧ . وعيوب القافية ، كلها أو أكثرها ، تشير إلى مدى تحكم نهاية البيت ، قافية وروياً ، بقدرة الشاعر على التظم من جهة ، ومحاولته التفلت من هذا التحكم ، من جهة أخرى .

(٢) انظر : « المطول على التلخيص » للتفتازاني – مطبعة أحمد كامل ١٣٣٠ هـ ، ص ٢٨٥ .

(٣) المطول على التلخيص ٢٨٥ .

فنازك الملائكة تصرّح بأن استخدام خمس تفعيلات في السطر يجعلها قبيحة الوقع عسيرةً على السمع(١) . والناقدةُ الشاعرة تعتمد في هــذا التذوق عــلى قانون الشعر العربي الذي لا يكون البيت فيه إلا مزدوج التفعيلات (٤ ، ٦ ، ٨) سواء أكان تاماً أم مجزوءاً ، كما أن المشطور لا يتجاوز تفعيلاتٍ ثلاثاً . ولم يعرف الشعر العربي البيت ذا التفعيلات الخمس .

ومن هذا المنطلق أيضاً : أن نازك لا تقبل استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات ، كقول خليل الخوري في قصيدة (تمرّ ليالٍ) ، من المتقارب :

	عدد التفعيلات
تمرّ ليالٍ أحسّ بهــا أني لن أكحِّلَ جفنِي بمرأى الصباح	٩
ليالٍ أرى الموتَ فيها عــلى قاب قوسٍ وأني يمدّ إليّ الجناح	٩
وأسمعُ دقّاتِ قلبيَ مجنونةً كالرياحِ ، كعصفِ الرياح(٢) ...	٨

إلا أن نازك نفسها تتورط فيما لا تستسيغه ، فتستخدم أحياناً خمس تفعيلات في السطر ، كقولها من قصيدة بعنوان (إلى الشعر) من المتدارك :

	عدد التفعيلات
سأجوبُ الوجودْ	٢
وسأجمع ذرّاتِ صوتك من كل نبعٍ بَرود	٦
من جبال الشّمالْ	٢
حيث تهمسُ حتى الزنابقُ بالأغنياتْ	٥
حيث يَحكي الصنوبرُ للزّمنِ الجوّال	٥
قصصاً نابضاتْ(٣)	٢

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠١ .

(٢) نفسه ١٠١ ونشرت القصيدة في مجلة الآداب : آذار ١٩٥٩ .

(٣) ديوان : شجرة القمر ، ص ١٦٦ .

على أن ناقداً آخر هو الدكتور عز الدين إسماعيل يخالف نازك فيما ذهبت اليه ، فيقبل في السطر الشعري تفعيلة واحدة ، وثلاثاً ، وخمساً ، وسبعاً ، وتسعاً ، مثلما نقبل التفعيلتين والأربع والست والثماني ، ويصرح بعد هذا بأنه لا يحس في أبيات خليل الخوري أي ثقل أو نشوز(1) .



٣ ــ القافية والروي :

تُعدّ **القافية** ــ بمعناها الواسع ــ ثالثة العناصر التي يقوم عليها الشعر التفعيلي الحديث ، إلا أنها في الوقت نفسه **إحدى المشكلات البارزة في القصيدة الجديدة** ، إذ تعددت فيها الآراء ، وتباينت المواقف حول أثرها الموسيقي ومدى التزام الشاعر بها في القصيدة .

ولنقرر منذ البدء أن أكثر النقاد والباحثين ــ ومنهم نازك ــ يتحدثون عن القافية في قصيدة التفعيلة وهم يريدون حرف الروي ، على ما بينهما من فرق(2) ، وخلطوا بينهما فزادوا الأمر غموضاً وإبهاماً .

ويكاد **الدكتور عز الدين إسماعيل** ينفرد من بينهم فيبيّن أن المقصود بالقافية في القصيدة الجديدة هو غير ما يراد بها في القصيدة القديمة ، وسنتابعه على هذا التفريق ، ضاربين صفحاً عن الآراء الأخرى .

فالذين يطلقون لفظ (القافية) ويريدون بها (الروي)(3) يرون أن **الروي عنصر عفوي غير ملتزم ولا متعمد** ، وأن السبيل إلى التعويض عنه هو تنمية الموسيقا الداخلية في «البيت» والقصيدة ؛ بدلاً من الموسيقا الراتبة في وحدة الروي . وقد أصبح الشعراء يعزفون عن الموسيقية الرنانة أو التي تفصل بين الشطر وتاليه ، ويعوّضون عن ذلك بالاتحاد العضوي بين اللفظ من ناحية ، والمعنى والعاطفة من ناحية أخرى . فان جاء الروي المتنوع في السياق رفد عندئذ موسيقا « البيت » وأسبغ عليها تلويناً صوتياً متموجاً .

---

(1) الشعر العربي المعاصر ١٠٣ .

(2) انظر ص : ١٣٧ ، ١٣٩ .

(3) نذكر منهم : نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر ٩٥ ، ١٦٢ ، والدكتور صالح الأشتر في شعر النكبة ٩٠ ، والنويهي في قضية الشعر الجديد ١٥٩ ، وحسن توفيق في اتجاهات الشعر الحر ٣٩ . وسنستخدم نحن لفظ « الروي » في عرض آرائهم لئلا يلتبس الأمر على القارىء .

فالروي إذن حرف من حروف الهجاء يدخل في الإطار الموسيقي للقصيدة من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس . ويرى عز الدين إسماعيل أن الروي الواحد المتكرر في نهايات كل الأبيات هو عامل تعطيل ، من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل إملال لتكراره المستمر في سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى ، سواء أكانت هناك حاجة موسيقية له أم لم تكن(1) .

فاذا جئنا إلى النماذج الشعرية وجدنا حرف الروي صوتاً متنقلاً لايثبت على حالٍ ، حتى في مقاطع القصيدة الواحدة :

فتارة يسلك الشاعر نظام الروي « المتراوح » الذي يشترك في إطاره السطر الأول مع السطر الثالث في روي واحد ، والسطر الثاني مع الرابع ، وهكذا ... ويتضح ذلك النظام في الأسطر التالية من قول محمد الفيتوري معبراً عن اندماجه بأمته ، (من الرمل) :

لم تمتْ فيَّ أغانيَّ وفي صَدْرِكِ كِلْمَهْ
لم تقُلْها شفتايْ
وعلى وجهكِ غيمهْ
لم تمزّقها يدايْ
أنتِ يا من تَهَبين الشمسَ في كلّ صباحٍ وعشيّهْ
من دمايْ
لتُنيري خطْواتِ البشريّهْ
بخُطايْ

ولكن الشاعر لا يسير في قصيدته كلها على هذا النظام ، بل ينوّع في رويّات المقطع الواحد سالكاً أنماطاً أخرى .

وإلى جانب نظام الروي « المتراوح » ، يميل شعراء آخرون إلى نظام الرويّ المتوالي ، وفيه يلتزم الشاعر روياً موحداً في عددٍ من الأسطر المتتالية ، ثم ينتقل بعدها إلى روي

---

(1) الشعر العربي المعاصر ١١٣ وكرر الاشارة إلى ذلك ص ١١٥ ومثله حسن توفيق في : اتجاهات الشعر الحر ، ص ٤٠ — ٤١ .

ثانٍ يتكرر في عدد آخر من الأسطر ، وهلم جراً .. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر السوداني جيلي عبد الرحمن في قصيدة (أوديب الذي لا يعشو) ، من الوافر :

متى يارفقةَ الكلمه

نجرّ الليل ، نصلبه على أجمهْ

متى يَسري شبابُ النور في أعماقنا المَرِمه

نشمُّ حياتَنا فجراً ، ربيعاً مورق النَّسْمه

وبين نظامي الروي المتراوح . والرويّ المتوالي ، يتفاوت الشعراء في استخدام الروي والتنويع فيه ، في القصيدة الواحدة . من ذلك قول أحمد عبد المعطي حجازي في المقطعين : الأول والثاني من قصيدة (البطل) ، من الرجز :

لو كان فارسي مغامراً ، يلوحُ في الخطرْ

يأتي إلينا ، رافعاً في قمّة الردى قوائمَ الحصانْ

يكرُّ ، لا يفرُّ ، يقطف الرؤوسَ كالزّهَرْ

ويختفي عند انقشاع الموت في سحب الدخانْ

لما تغنّيتُ به ، لما تحرّكَ اللسانْ

وكيف لي ؟ وقد مضى بلا أثرْ

()

لو كان قدّيساً ، حصانُه القمرْ

وسيفه يدُ القضاءِ والقدرْ

يأتي إلينا فجأةً ، بلا أوانْ

ويختفي في اللامكانْ

لما تغنّيت به . لما تحرّك اللسان

لأنني وهبتُ شِعري للبشَرْ[1]

---

(١) ديوانه ٣٠٢ .

ونلاحظ أنه استخدم في هذين المقطعين جرسين اثنين (رويّين) هما الراء الساكنة ، والنون المسبوقة بحرف مد ، وسار فيهما أولاً على النظام المتراوح ، إلا أنه ما لبث أن خرج عنه . وقد التزم الشاعر هذين الجرسين في كل مقاطع القصيدة بعد ذلك ، لكن مع شيء من التلوين والتنويع في موضع كلٍ منهما من أسطر المقطع .



وقد يهجر الشاعر الروي ، فيرسل قصيدته متحررة من سلطانه ، كقول صلاح عبد الصبور من قصيدة (السلام) في ديوان (الناس في بلادي) ، من الكامل :

كنّا على ظهر الطريقِ عصابةً من أشقياءْ

متعذّبين كآلهةْ

بالكُتُب والأفكارِ والدخّان والزمنِ المقيت

طال الكلام ، مضى المساء لحاجةً ، طال الكلام

وابتلّ وجهُ الليل بالأنداءْ

ومشَت إلى النفسِ الملالةُ والنعاسُ إلى العيون

وترى نازك الملائكة أن إرسال هذه القطعة من دون رويّ أفقدها جمال الوقع وعلوّ النبرة ، فالروي — في رأيها — ركنٌ مهمّ في موسيقية الشعر « الحر » ، لأنه يحدث رنيناً ويثير في النفس أنغاماً وأصداءً ، وهو فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين السطر والسطر . والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصةً ، بعد أن أغرقوه بالنثرية البارد(1) .

وفي معرض الموازنة تورد نازك أبياتاً لنزار القباني من قصيدة (طوق الياسمين) تفضلها على أبيات صلاح ، وهي :

---

(1) قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . وتستخدم نازك كلمة « القافية» ومرادها الروي ، كما تستخدم لفظ « الشطر » بدلا من « السطر الشعري » . وممن يرى رأيها حسن توفيق الذي يذهب إلى أن هجر الروي نهائياً يفقد القصيدة « عنصراً من عناصر الإيقاع الذي ينبغي أن يتوفر للشعر ، بغض النظر عن اختلاف درجاته وتنوعها » . اتجاهات الشعر الحر ٤٢ .

ولمحت طوقَ الياسمينْ

في الأرض مكتومَ الأنينْ

كالجثة البيضاء ... تدفعه جموعُ الراقصينْ

ويهمّ فارسُكِ الجميلُ بأخذه فتُمانعينْ

وتُقهقهين . . . :

« لا شيءَ يستدعي انحناءكَ .. ذاك طوقُ الياسمينْ » .

وينبري عز الدين إسماعيل لنازك مخالفاً لها في رأيها ، فيقول :

« وعبارة المؤلفة : (فأين هي من قصيدة نزار قباني ..) تعني أنها تفضل قصيدة نزار ، لأن وقعها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأنا أخالفها في هذا كل المخالفة ، فليس وقعها أجمل من جهة ، ثم إن علوّ النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد ... ومهما يكن من شيء فاني أحسّ ، خالصاً مخلصاً : أن أبيات صلاح أوقع موسيقيةً من أبيات نزار ، رغم استغنائها عن حرف الروي المشترك في نهاية السطور »(1) .

وهو يرى أن المقطع (ين) الذي ينهي به نزار قوافيه ثقيل بطبعه ، والتكرار يزيده ثقلاً وسخفاً وإملالاً ، لأنه ليس له « مبرّر » نفسي .



ذلك أمر الروي في قصيدة التفعيلة ... وقد لاحظنا أن جمهرة الشعراء يحرصون على تسكين الروي في القصيدة غالباً ، فتأتي قوافيهم مقيّدة .

أما **القافية** : فقد أصبح لها في الشعر صورتان :

١ – **صورة قديمة** : يمثلها الشعر التقليدي ذو الشطرين(2) وهـي نقطة الارتكاز الموسيقية ، لذلك تلزم بالوقوف وحده وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارىء . كما

---

(1) الشعر العربي المعاصر ١١٦ ...

(2) انظر التعريف بها ص ١٣٧ .

أنها تعتمد في إيجادها على الحصيلة اللغوية للشاعر ، ويرى عز الدين إسماعيل أن القافية في صورتها القديمة « تشل حركة التموج والتلوين الموسيقي في القصيدة شلاً »(1) .

ب – صورة حديثة(2) : تتجسد في شعر التفعيلة . فقد خرجت حركة التجديد الشعري بتصور جديد للقافية يستبعد منها كل عوامل الرتوب ، ويجعل منها عنصراً موسيقياً فعالاً بحق .

القافية الحديثة نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشى مع موسيقا الشطر نفسه وتنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر ، بل هي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية .. إنها كلمة يستدعيها السياقان : المعنوي والموسيقي ، للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

وليس ذلك فحسب ، بل إن القافية الحديثة تتيح للقارىء الوقوف والحركة معاً في آن واحد – على عكس القافية القديمة – وتحقق للشاعر مرونة الأداء وارتباط أبيات القصيدة – موسيقياً – ارتباطاً عضوياً .

فالقافية الحديثة إذن تضطلع بدور مهم في موسيقا القصيدة . ثم إن بينها وبين الروي وشيجة من القربى ، فهي تحاول أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي ، أو بعبارة أخرى : حاولت أن تجعل حرف الروي صوتاً متنقلاً قد يختلف من سطر إلى آخر ، وقد يتفق ، وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر . وبذلك صارت القافية أنسب صوت أو كلمة ، ينتهي بها السطر الشعري ؛ بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي .

ومن هذا كله يتضح لنا أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراساً من القافية القديمة ، لذا كانت لها قيمتها الفنية .. إنها لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد ، أساساً ، على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر ، فضلاً عن الحصيلة اللغوية . فهناك دائماً كلمة واحدة هي

---

(1) الشعر العربي المعاصر ١١٤ .

(2) اعتمدنا على كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل في توضيح الصورة الحديثة للقافية ومفهومها الفني : ٦٧ ، ١١٣ – ١٢٠ .

أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري ، وعلى الشاعر أن يبحث عنها في كل مفردات اللغة ، وليس في هذه الكلمة من العناصر الخارجية — كحرف الروي — ما يهديه للعثور عليها ، وإنما هناك السياق الموسيقي فحسب .

وطبيعي أن هذا التحديد للقافية لا يصحّ إلا بالقياس الى السطر الشعري . أما إذا كنا بازاء جُمْلة شعرية(١) فلا سبيل عندئذ البتة إلى البحث عــن وقفة موسيقية مريحة في نهاية كل سطر ، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعري ، وإنما ترد هذه الوقفات حسب ما يقتضي النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور . عند ذاك قد ترد الوقفات في نهاية السطر — دون التزام — كما تَرِدُ في أثنائه .

وهذه الوقفات الداخلية — التي تكون في الجملة الشعرية المؤلفة من أكثر من سطر — تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معاً . وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري . ومع ذلك فقد حرص الشعراء — الذين يسلكون منهج الجملة الشعرية فيما ينظمون — على أن ينهوا ، غالباً ، آخر سطر في الجملة الشعرية — أي آخر هذه الجملة — بقافية ورويّ يتكرران في جملة شعرية أخرى . ولعلهم لا يلجئون إلى هذا إلا لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت إلى آخر لكي تحدث توازناً موسيقياً في القصيدة كلها . على أنه لا يمكننا تقبل هذا إلا عندما تطول الجملة الشعرية .. أما عندما تقصر فاننا سرعان ما نتمثل روح القصيدة القديم .

ومثل هذا الكلام لا يصدق على شعر نازك التفعيلي الذي تنتهي الوقفة فيه في آخر السطر ، دائماً . لذلك تراها حريصة على التمسك بالروي في قصائدها ، لكنه يأتي منوّعاً وملوّناً .. فليس في شعرها جملة شعرية أكثر من سطر واحد ، لأنها تنهيه دائماً بروي أو بما يُشعر بوجود روي .

ونخلص من كل ذلك إلى أن الاشتراك في التفعيلة والروي لم يعد الشيء المحدِّد لقيمة موسيقا القصيدة — كما كان الشأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد —

---

(١) الجملة الشعرية بنية موسيقية ونفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر ، لكن الجملة الشعرية تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها ، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم ، هي القصيدة . « الشعر العربي المعاصر ١٠٨ » .

وإنما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع ، سواء في حشو السطر ، أو في نهايته ، وفي علاقة السطور بعضها ببعض ، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية .



فاذا شئنا شاهداً على القافية بمفهومها الحديث عدنا إلى قصيدة صلاح عبد الصبور (السلام)(١) ، فعندئذ نجد أن أبياتها كلها مقفاة وإن لم تلتزم حرف روي في كل السطور ، وأن في نهاية كل سطر نقطة ارتكاز تتمثل في القافية ، غير أنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة التي تلهينا عن أي نقط ارتكاز أخرى — وهذا عائد إلى ما فيها من لين وخفة — ففي داخل الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة للقافية .

تأمل مثلاً نقط الارتكاز التالية وأنعم فيها النظر : (ظهر الطريق عصابة) — (متعذبين كآلهة) — (والزمن المقيت — طال الكلام) ؛ وعندئذ ستدرك سر هذه الحركة الموسيقية المتموجة في كل الأبيات ، لا المركزة في نهاياتها .

وهذا هو الفرق بين القافية الجديدة والقافية القديمة التي هي نقطة الارتكاز الموسيقية في البيت ، والتي تجعلنا نتغافل عن أي بناء موسيقي داخل البيت ، لأننا مطمئنون عندئذ إلى أن نقطة الارتكاز في القافية سوف تعوض كل شيء .

وهذا مثال آخر تحققت فيه أنماط من القافية الداخلية ، إلى جانب الحرص على تناسق حروف الكلمات واتساقها موسيقياً ، فضلاً عن القافية الظاهرة التي تتمثل في حروف الروي . يقول الشاعر العراقي بلند الحيدري من قصيدة (العقم) وهي إحدى قصائده الممتازة التي تبرز براعته في التركيز الدال ، والتلوين الموسيقي ، (من الكامل) :

نفس الطريقْ
نفس البيوت يشدّها جهد عميقْ
نفس السكوتْ
كنا نقول : غداً يموت وتستفيق
من كل دارْ

---

(١) انظر ص ٢٢٧ .

أصواتُ أطفالٍ صغارْ

يتدحرجون مع النهار على الطريقْ

وسيسخرون بأمسنا ، بنسائنا المتأففاتْ

بعيوننا المتجمدات بلا بريقْ

لن يعرفوا ما الذكريات

لن يفهموا الدرب العتيق

وسيضحكون لأنهم لا يسألون

لِمَ يضحكون(١) ؟



بقيت قضية لا بد من الإشارة اليها ، تتعلق بموضوع القافية والروي : تلك هي ظاهر التدوير في الشعر التفعيلي . وقد كثرت هذه الظاهرة حتّى عابتها نازك الملائكة التي ترى أن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بروي ، أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود روي . ومن خصائص التدوير أنه يقضي على الروي لأنه يتعارض معه تمام التعارض(٢) . والشعر الحرّ يبيح للشاعر أن يطيل « الشطر » وفق حاجته دون تدوير ، ولم يُعهد التدوير عند العرب إلا في الأبيات ذوات الشطرين ليصل بينهما ، كما أن شعر الشطر الواحد — أي المشطور — لدى العرب لا يدوّر آخره ، لاستقلال « الشطر » فيه ، والبيت يكون وحدة في شعر التفعيلة فكيف يبدأ « الشطرُ » التالي بجزء من كلمة(٣) ؟

لهذا كله تمنع نازك التدوير في شعر التفعيلة منعاً تاماً ، وقد لاحظنا أنها تقيس ذلك

(١) اتجاهات الشعر الحر ٤١ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ٩٥ . وقد استخدمت نازك في عبارتها كلمة « القافية » وهي تريد حرف الروي ، فأبدلناه بها خوف الالتباس .

(٣) نفسه ٩٤ . ويلاحظ أن نازك تستخدم اصطلاح « الشطر » حيناً و« البيت » حيناً آخر ، وتعني بذلك ما يسمى بالسطر الشعري في القصيدة التفعيلية . وقد سبقت الإشارة إلى ذلك ، ص ٢٠٥

على العروض العربي وتنقاد إلى الذوق القطري . وهي تذكر مثالاً على التدوير قول جورج غانم ، (من المتقارب) :

لاهتَفَ قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيقُ البعيدُ

« فالشطر الثاني انتهى بالقافية (يعود) ، وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيدُ) . على أن مجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي :

يعودُرْ	رعاة	صغار الـ	ترى يا
فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن

ومعنى ذلك أن القافية (البعيدُ) أصبحت تقابل كلمة (يعودُرْ) وبذلك ماتت القافية . وكان على الشاعر أن يضحيَ بواحدٍ من اثنين : القافية أو التدوير . ولسنا ندري لماذا لم يقل مثلاً :

ترى يا صغار الرعاة يعودُ

رفيقي البعيدُ

وإذا كان يريد أن يجعل (يعودُ) قافية ، ويحسب أن الشطر قد انتهى عندها ، فكيف فاتته أن بداية الشطر التالي (الرفيق البعيدُ) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل ؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟ »(1) .

وكلام نازك — في منع التدوير — صحيح إذا كان السطر الشعري في القصيدة الجديدة ينتهي بقافية أو كلمة (نهاية موسيقية) تتيح للقارىء الوقوف والحركة معـاً(2) وهو ما عليه شعر نازك نفسها — فعندئذ لا يصح التدوير في نهاية السطر ؛ كقول نازك في قصيدة (نحن وجميلة) :

---

(1) قضايا الشعر المعاصر ٩٥ .

(2) انظر ص ٢٢٩ .

جميلةُ ! تبكين خلف المسافات ، خلف البلادْ

وتُرْخينَ شَعْرَكِ .. كفَكِ .. دمعَكِ .. فوق الوسادْ

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميلهْ ؟

أما منحوكِ اللُّحونَ السخيّاتِ والأغنياتْ ؟

أما أطعموك حروفاً ؟ أما بذلوا الكلماتْ ؟

فقيمَ الدموعُ إذن ياجميلهْ(١) ؟

أما إذا كنا بازاء ما يسمى بالجملة الشعرية(٢) ، فلا سبيل إلى مؤاخذة الشاعر على التدوير ، لأن الجملة الشعرية تشمل أكثر من سطر ، فلا تكون الوقفة عندئذٍ في نهاية السطر ، بل قد تكون في وسطه ، أو في وسط السطر التالي .

فلننظر في هذا المقطع من قصيدة (يوميات جرح فلسطيني) لمحمود درويش ، (من الرمل) :

١ — صوتُكِ الليلةَ

٢ — سكّينٌ وجرح وضمادْ

٣ — ونعاسٌ جاء من صمت الضحايا

٤ — أينَ أهلي ؟

٥ — خرجوا من خيمة المنفى

٦ — وعادوا مرةً أخرى .. سبايا(٣)

فالنظرة الأولى توحي بأن السطر الأول مدوّر مع الثاني ، وكذا الخامس مع السادس لأن آخر كل سطرٍ يشترك مع أول السطر التالي بتفعيلة واحدة . لكن الحقيقة أن القافية — أي النهاية الموسيقية التي يصح الوقوف عندها — ليست في آخر السطر الأول ، ولا الرابع ، وإنما هي في نهاية الثاني والسادس ، إذا راعينا حدود الجملة الشعرية .

---

(١) شجرة القمر ١٠٩ .

(٢) انظر ص ٢٣٠ .

(٣) ديوان الوطن المحتل ، جمع يوسف الخطيب ٢٩٣ .

وإليك الأسطر السابقة مرتبةً بحسب الجملة الشعرية مع تفعيلاتها :

صوتُكَ الليلةَ سكّينٌ وجرحٌ وضمادْ

ونعاسٌ جاء من صمت الضحايا

أين أهلي ؟

خرجوا من خيمة المنفى ، وعادوا مرةً أخرى سبايا



فاعلاتن فَعِلاتن فاعلاتن فَعِلانْ

فَعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن.

فَعِلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .

وقبل أن نختم كلامنا على الشعر الحديث وموسيقاه ، نحب أن نؤكد أن الجيد من هذا الشعر يتحلّى بمزايا جمّة ، لا سبيل إلى الوقوف عندها في هذا المقام ، بعد أن ورد الكثير منها متفرّقاً في الصحائف السابقة ، وبعد أن أتيح لهذا الشعر رؤوس ضخمة مهّدت السبيل ، وعبّدت المَهْيَع .

لكن هذه المزايا الجمّة لا ينبغي أن تحجب العيون عن بعض الحقائق ، وتصرفها عما في ذلك الشعر عامة — ولا سيما الثُّنْيانُ من نماذجه — من هَنَات ، وما عليه من مآخذ ، وقف عندها الباحثون والنقاد ، بل اعترف بهـا المقدَّمون من شعراء التفعيلة أنفسهم ، غير متحرّجين ، ولا مُجَمْجِمين ، ولم نسمع عن أحدهم أنه اتّخذ موقف الدفاع المطلق عن هذا الشعر مهما كان مستواه ، وأياً كانت درجته ، إذ لا يشفع لهذا الشعر ، ولا يكفي أن نشهد له بالجودة لمجرّد أنه حديث فحسب ، وإلا ضاعت حقائق العلم ، ولم يعد للنقد البنّاء أيّ دورٍ فاعل ، أو فائدةٍ متوخّاة ، ولا يضرّ الشّادين من

الشعراء أن يُفيدوا من تجارب القمم ، ويتتلمذوا للمَهَرة الصُّنُع[1] في هذا الفن ويلتقطوا الحكمة أنّى وجدوها .

لذا سوف نقتصر في هذا الحيّز على المآخذ العروضية ، لأنها هي التي تهمنا دون غيرها . وقد ألمْمنا ببعضها خلال النظرات العروضية ، ورأينا اتفاق الآراء في جانب منها ، وتبايُن هذه الآراء في جانب آخر ، ولعلّه الجانب الأكبر :

كالتدوير ، والمحافظة على الروي ، وعدد التفعيلات في السطر الشعري ، ومدى التصرف في هذه التفعيلات ، وتنويع الضرب في القصيدة الواحدة ، وتنويع التفعيلات في السطر ، والتباس مفهوم القافية بالروي .. الخ .

ونحبّ أن نضيف إلى تلك المآخذ — أو الظواهر إن شئت — عدداً آخر لم نجد له مكاناً مناسباً فيما سبق ، معتمدين في إيراده على أصحاب هذا الفن أنفسهم[2] . لأنهم هم القضاة الذين يُصدرون الحكم ، ويأتون بالقول الفصل في قضية كهذه . فمن ذلك :

١ — افتقار شعر التفعيلة أحياناً إلى الموسيقا المتّزنة أو الناعمة . فأنت ترى أصحاب هـذا الشعر يرتكبون ما يهدم ألحانهم ويضعف موسيقا أشعارهم ، فيخرجون على الأذن العربية وما ترضاه هـذه الأذن ، لا لأن العلم بالعروض ينقصهم ، وإنما لأن معرفتهم بالشعر العربي السليم والذوق الموسيقي أقل مما ينبغي لهم ، فتخونهم الموسيقا ، وينتج عن ذلك طابع السرد والنثرية « العادية » القريبة من لغة التخاطب ، والتي ترتبط بالنثر أكثر مما ترتبط بالشعر .

٢ — كثرة الأخطاء العروضية ، والاستهانة بكثير من الأصول والقواعد التي اصطلح عليها أرباب هذا الشأن . والجدير بالملاحظة أن بعض شعرائنا إذا نظموا على البحور

---

(١) الصنع : جمع صناع ، بفتح الصاد ، وهو الماهر في عمله .

(٢) انظر « قضايا الشعر المعاصر » ٢٨ — ٣٣ و « هذا الشعر الحديث » ١٣٨ وما بعدها . ومنهما اقتبسنا أكثر ما لخصناه من عيوب شعر التفعيلة ، وما في عروضه من شيات ، وأضفنا إلى ذلك ما هدانا إليه البحث والاستقراء ، وهو قليل على كل حال .

الخليلية الموروثة حاذَروا الزلل ، ولكنهم ما إن يحتَمُون بظل شعر التفعيلة حتى يجلوا متنفَّساً وتخونهم الأوزان ، فيبدو عثارهم جلياً ، وكأن مجاذبة القيد العروضي حلال هنا ، وحرام هناك .

٣ ـ تبدو القصيدة التفعيلية الجديدة أحياناً وكأنها ـ لفرط تدفقها ـ لا تريد أن تنتهي . وليس هناك ما هو أصعب من اختتام هذا النوع من القصائد ، وسبب ذلك انعدام الوقفات الموسيقية ، وامتداد النفس في الجمل الشعرية .

٤ ـ وفي مقابل ذلك أيضاً نجد التشذيب المسرف الذي يتوقف عند الكلمة الواحدة ، ويجعلها وحدها سطراً شعرياً ، لا لشيء إلا لأن اللغة لم تطاوع الشاعر ، أو أنه لم يكلف نفسه أيّ عناء شعري ، واكتفى بأن أطلق فعلاً أو أسماً لا يرتبط بأية قافية مع ما قبله أو ما بعده ، وارتاح إلى أنه « شطر » كامل ، أو « بيت » شعري .

٥ ـ الحرص عـلى تضمين الأغاني الشعبية والمقاطع النثرية ـ غير الشعرية ـ فكل شاعر يسجل ذلك بلغة بلده الدارجة ، غير عابىء بما فيه من القول النافل والفضول التي لا طائل وراءها ، لخلوّها من الفائدة حيناً وبعدها عن الفهم حيناً آخر ، بلْهَ أثرها في « جمالية » القصيدة وحسن انسجامها لغةً ووزناً وموسيقا .

ومن ذلك ما فعله الشاعر البحراني علوي الهاشمي في قصيدة (الطوفان)(١) التي ضمنها « موّالاً » كان أبوه يردده في آخر الليل :

نيران غدر الدهر توكد بكلبي(٢) بحر

الناس في ظلّهُنْ ورَبْعي في شمس وبحر

وعليّ سكّنْ سيوف الماضيات وبحر

من حيث أهل الوفا ما عاد فيهم وصل .

---

(١) ألقاها في مهرجان الشعر العاشر بدمشق (ك ١ : ١٩٧١) ونشرت في مجلة (الموقف الأدبي) ـ العدد التاسع والعاشر من السنة الأولى ١٩٧٢ ص ٢٦١ . وانظر أيضاً قصيدة سميح القاسم (قصائد الموت الكبير) في مجلة الآداب : حزيران ١٩٧١ .

(٢) يريد : توقد بقلبي . وتلفظ القاف في الموال كالجيم المصرية .

انكص(1) حبل الرجا منهم ، فلا له وصل

لا شك بالسيف أقطع رُوس الأعادي وصل

ولكنني في جزيرة ودار ما داري بحر

٦ ـ تردّي شعر التفعيلة ثيابَ الكتابة النثرية في شكل متسلسل كالنثر ، مع الفصل بين كل مقطع وآخر بخط مائل ، وإهمال علامات الترقيم، كما فعل أدونيس في قصيدة (هذا هو اسمي) التي نورد منها المثال التالي :

أَلمحُ كِلمَةً

كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤ القيس هزّها والمعريُّ طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاج والنّفَّريّ / روى المتنبي أنها الصوت والصدى / أنتَ مملوكٌ هي المالكُ / انفصلْ عن مسارات خطاها تَضيعُ تُخرِّب تصرْ غولاً تصرْ مَسلخاً / هي الحلْمُ والحالِمُ وهيَ الملاكُ / ترتسمُ الأمة فيها كبزْرةٍ / عُدْ إلى كهفكَ /(2)

٧ ـ حشو القصائد التفعيلية بما يبرأ الشعر العربي منه ، وما لا عهد له بـه مـن البدع المختلفة ، ونذكر من ذلك أربعة أمور :

آ ـ إدخـال الكلمات الأعجمية والتعابير الأجنبية ، والإسـراف فيهـا أحياناً ، مثـل :

(التكسي ، بارات ، الويسكي ، الفاشست ، الجربند ، كوكلوكس كـلان ، السمبا ، الهورا ، الباسو دوبلي . . (وكذلك أسماء المدن ، مثل : نيويورك ، أثينا ، هايفونغ . .

ولم يتورع بعضهم عـن كتابة تلك الكلمات أو التعابير بالحروف اللاتينية ، كسميح القاسم الذي يستخدم علامة U. S. A. للرمز إلى أسلحة الدمار والاعتداء على الشعوب . حتى أصبحت القصيدة الحديثة مزيجاً من العربية والأجنبية ، بل أشبه بتلك الأغاني التي راجت أخيراً وأطلقوا عليها اسم (فرانكو ـ آراب) .

---

(١) يريد : انقص .

(٢) الآثار الكاملة . شعر أدونيس ، علي أحمد سعيد ، دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ : ٢ / ٦٣٣ .

ب ـ استخدام الألفاظ العامية بكثرة ، مما يذكرنا بعصور الانحدار التي نأخذ علـى شعرائها هويتهم إلى هذا الدرْك ، فترى في شعر التفعيلة كلمات : البقشيش ، غنوة ، شلّة ، إسطى ... الخ .

ج ـ الإكثار مـن ذكر الأرقام ولا سيما تاريخ الحادثة ، فكأن القصيدة سجل لتدوين المذكرات ، كقول سميح القاسم في قصيدته (من مفكرة أيوب) :

٧ ـ ٥ ـ ٦٧
لا شيء جديد ..

١١ ـ ٥ ـ ٦٧
ضُمَّيني .(١)

د ـ كثرة استخدام الأحرف المعبّرة عن الأصوات ، وكأن ذلك قد أصبح من المقومات الأساسية للقصيدة الناشئة في هذه الأيام فتجد أسطراً مثل :

ـ تك تك .. تك تك .. تك تك
ـ دُم دُم .. دُ .. دُ .. دُمْ
ـ هأ . هأ هأ . هأ ...

٨ ـ كثرة الضرورات الشعرية ، ممـا يجوز أو لا يجوز ، وإذا كان في الضرائر ما هو مقبول مألوف ، فان منها ما هو مرفوض مردود ، مهما كان الدافع اليه مسوّغاً ، فكيف إذا صدر عن ضعف في السليقة أو إصرار على الخطأ ، أو استهانة بأساليب العربية ، أو شطحة خيالية ؟ وهل فينا من يقبل من علوي الهاشمي أن يفكّ الإدغام في (يتفارر) ويدخل أداة النداء (يا) على المعرّف بأل في قوله :

ـ الدود الزاحف مذعور
.. يتفارر ، يبحث عن جُحر يؤويه من الجزع
ـ هاتوا يا الجوعى أمتعة الرحيل

---

(١) ديوانه ١٨٤ .

هاتوا يا الفقراء

هاتوا أمتعة الرحيل(١)

٩ ــ اقتصار الشعر الحديث بالضرورة علـى تفعيلات البحور الصافية الستة ، وهذا يضيق مجال الإبداع أمام الشاعر ، ويكسو شعره رتوباً مملاً ، وخصوصاً حين يريد الشاعر إطالة قصيدته .

ولقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً بوافيها ، ومجزوئها ، ومشطورها ، ومنهوكها . . ولا شك أن لهذه الفُرَج قيمتها في التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر ، بحيث يصبح اقتصار الشعر التفعيلي على نصف العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

ولا يكفي ما تعاوره الشعراء من تجارب وليدة تستمد غذاءها من تنويع التفعيلة في السطر الشعري ، والتصرف في أشكالها تصرفاً مقبولاً أو غير مقبول .



وبعـــد :

لعلي استطعت أن أرصف بضع لبنات في توضيح البناء العروضي والموسيقي للقصيدة الحديثة ، من خلال النماذج التي عرضتها .

وعسانا نوقن بعد ذلك التطواف أن شعر التفعيلة لم يستوِ على سُوقه بعدُ ليعجب الزرّاعَ نباتُه ، بحيث توضع له الأسس الثابتة والمقاييس الوطيدة .. فالأنماط الجديدة من هذا الشعر لا تزال تترى ، والمؤلفون يلهثون وهم يتراكضون خلف تلك النماذج ، ليلتقطوا ظاهرة من هنا ، ويسنّوا قانوناً هناك . . والخلاف بينهم على أشده : بل بينهم وبين الشعراء المجددين أنفسهم ، يَستحسن أحدهم من أمر هذا الشعر ما يستقبحه غيره ، أو يستقبح ما يستجيده . . . حتى المصطلحات في عروض هذا الشعر لا تزال مترجّحةً ذات اليمين وذات الشمال ، وقد غُمَّ أمرها ، واستبهمت معالمها وصُواها على كثير

(١) من قصيدته التي ألقاها في مهرجان الشعر العاشر بدمشق . وقد سبق ذكرها .

من الباحثين والنقاد ، بَلْهَ الشعراء الذين يقذفون بمنظوماتهم التي يسير الاجتهاد في ركابها ، صواباً تارةً ، وخطأً تارةً أخرى .

ويحلو لقوم أن يتساءلوا : هل يُكتب البقاء لهذه الموجة الجديدة ؟ أم هل يقدَّر لها أن تعيش طويلاً ؟

لقد ظلَّ هذا التساؤل يتردد على الشفاه وشَبا الأقلام خلال العقدين الأخيرين ، ولا يفتأ يتكرر في طيّات المناقشات المختلفة التي تُبعث بين حين وآخر ، وإن خفّت حدَّتها في السنوات الأخيرة ، إذ بدأ هذا الشعر – في جملته – يدخل إلى القلوب ويجد من يستسيغه ، بعد أن كان فريق من الأدباء والشعراء يلقونه بعدم الرضا ، أو يقفون منه موقف العداء السافر ، ويتنبؤون له بالسقوط والذبول ولو بعد حين ، حتى إن بعضهم أخرجه من دائرة الشعر . وقد تفاوتت مواقف هؤلاء جميعاً في مدى تشددها(١) ، إلا أن عباس محمود العقاد كان أمرَّهم عوداً، وأصلبهم مكسِراً؛ فقد رُمي به شعر التفعيلة ولقي منه الألاقي . حتى إن العقاد اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق سنة ١٩٦٠ متهماً إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي ، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب احتجاجاً على اشتراكهم في المهرجان ، وكان أن أذعن هؤلاء – ومنهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي – فألقوا قصائدهم بالطريقة التقليدية إخماداً للأزمة .

وأسرَّها عبد المعطي في نفسه ، إذ كتب بعد ذلك قصيدة عمودية من البحر البسيط في الردّ على العقاد ، فيها شيء من التطاول على مكانته وقد دفعه إلى ذلك حماسته « وإيمانه برسالة التجديد الشعري التي لم يستطع العقاد أن يقدرها حق قدرها » ، وقد بدأها بقوله :

من أيِّ بَحْـرٍ عصيِّ الريـحِ تطلبُـه	إن كنتَ تبكي عليـه ، نحـن نكتبه
يا من يحدِّث في كـلِّ الأمور ، ولا	يكاد يحْسِن أمراً أوْ يقـرِّبُـه
أقول فيكَ هجائي ، وهـو أوّلُـه	وأنت آخـرُ مهجـوٍّ وأنسَبُه(٢)

(١) نذكر منهم : شفيق جبري ، وبدوي الجبل ، وصالح جودة ، وعبد الباسط الصوفي ، وسامي الكيالي ...

(٢) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ٤٣٤ .

ثم تابع شعر التفعيلة مسيرته إلى اليوم ، حتى أتخمت رفوف المكتبات بدواوينه ومختاراته ، وأترعت الصحف والمجلات بنماذج منه وأنماط ، ولكن فيها الزبد والغثاء، وفيها أيضاً ما ينفع الناس ويمكث في الأرض .

وطريف حقاً أن نرى بعض أصحاب الشعر الجديد – من الذين حاولوا هذه التجربة أو أمعنوا فيها - يعتدلون في مواقفهم ، أو يعودون من منتصف الطريق :

فهذا نزار القباني يقول : « كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية .. هذه العبودية الملحنة التي تقول للبيت العربي : قــف .. فيقف ، وتقطع خيوط الخيال العربي في روعة قفزته ، فيقع منقطع الأنفاس . أما الآن فقد جئت أعترف بفشلي ، لأني أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة .. مغامرة قد تودي بطابع القصيدة العربية وتقضي على إرنانها »(1) .

وتلك هي نازك الملائكة – التي كانت تنافس السياب في زعامة « الشعر الحرّ » – تتنبأ لهذا الشعر بالارتداد ، وأن الشعراء سيعودون إلى الطريقة الموروثة في النظم . وقد جاء ديوانها الأخير « شجرة القمر »(2) ليبرهن على أنهــا تفضل العودة إلى الأسلوب القديم ، فهو يضم ثلاثين قصيدة ، لم تَنظم منها على شعر التفعيلة إلا إحدى عشرة فحسب .

تقول نازك في مقدمة هذا الديوان ، التي كتبتها في ٢٨ / ٣ / ١٩٦٧ :

« وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحرّ سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس معنى ذلك أن الشعر الحر سيموت ، وإنما سيبقى قائمــاً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة »(3) .

وتحقُّق هذه النبوءة مخبوء في مطاوي المستقبل ، كما أن بقاء تلك الموجة الجديدة مرهون بتوافر الموهوبين من أعلام الشعر الحديث ...



---

(1) مجلة الآداب – عدد آب « أغسطس » ١٩٥٣ .
(2) طبع ، أول مرة ، في بيروت – ك ٢ : ١٩٦٨ .
(3) مقدمة شجرة القمر : ١٦ .

كشاف هجائي

للموضوعات والمصطلحات العروضية (1)

(1) قد يتكرّر ذكر المادة في الصفحة غير مرّة ، فيرجى الانتباه إلى ذلك عند المراجعة



المصادر والمراجع

١ — اتجاه الشعر الحر — صبري الأشتر (أملية جامعية) .

٢ — اتجاهات الشعر الحر — حسن توفيق — القاهرة ١٩٧٠ م

٣ — إحياء العروض — عز الدين التنوخي — دمشق ١٩٤٦ م

٤ — الأدب العامي في مصر — أحمد صادق الجمّال — القاهرة ١٩٦٦ م

٥ — أشتات مجتمعات في اللغة والأدب — عباس محمود العقاد — القاهرة ١٩٦٣ م

٦ — أوزان الشعر وقوافيه — جميل سلطان — دمشق ١٩٣٧ م

٧ — تاريخ آداب العرب — مصطفى صادق الرافعي — القاهرة ١٩٥٤ م

٨ — تبسيط العروض — عمر يحيى ، شوقي كيلاني — دمشق ١٩٤٩م

٩ — تمهيد العروض — طاهر الجزائري — دمشق ١٣٠٤ه

١٠ — توضيح العروض — إميل عبيد — حلب ١٩٥٢ م

١١ — حاشية الدمنهوري على متن الكافي — مصر ١٣٥٣ ه

١٢ — حركات التجديد في موسيقا الشعر.. — موريه (ت. سعد مصلوح) — القاهرة ١٩٦٩م

١٣ — الرسالة الشافية — بكري رجب — حلب ١٣٧٨ ه

١٤ — سحر الشعر — رفائيل بطي — مصر ١٩٢٢ م

١٥ — شرح تحفة الخليل — عبد الحميد الراضي — بغداد ١٩٦٨م

١٦ — شرح القصيدة الخزرجية (بهامش العيون الفاخرة): زكريا الأنصاري — مصر ١٣٠٣ه

١٧ — الشعر العربي المعاصر — عز الدين إسماعيل — القاهرة ١٩٦٧ م

١٨ — الشعراء وإنشاد الشعر — علي الجندي — القاهرة ١٩٦٩ م

١٩ — العروض والقافية — عبد الرحمن السيد — القاهرة (بلا تاريخ)

٢٠ ـ العروض الواضح — ممدوح حقي ـ بيروت ١٩٦٤ م
٢١ ـ العقد الفريد (ج ٥) — ابن عبد ربه ـ القاهرة ١٩٦٥ م
٢٢ ـ علم الإنشاء والعروض — لويس شيخو ـ بيروت ، الطبعة الثانية
٢٣ ـ علم العروض والقافية — عبد العزيز عتيق ـ بيروت ١٩٦٩ م
٢٤ ـ العيون الفاخرة الغامزة — الدماميني ـ مصر ١٣٠٣ هـ
٢٥ ـ في شعر النكبة — صالح الأشتر ـ دمشق ١٩٦٠ م
٢٦ ـ قضايا الشعر المعاصر — نازك الملائكة ـ بيروت ١٩٦٢ م
٢٧ ـ قضية الشعر الجديد — محمد النويهي ـ بيروت ١٩٧١ م
٢٨ ـ القول الوافي في العروض والقوافي — سعيد زهور عدي ـ حماة ١٩٢٩م
٢٩ ـ كتاب القوافي — أبو يعلى التنوخي ـ بيروت ١٩٧٠ م
٣٠ ـ كفيل البيان والشعر — ادوار مرقص ـ اللاذقية ١٩٣٤ م
٣١ ـ اللغة الشاعرة — عباس محمود العقاد ـ القاهرة (بلا تاريخ)
٣٢ ـ المستطرف في كل فن مستظرف — الأبشيهي ـ القاهرة ١٩٥٣ م
٣٣ ـ معالم العروض — أحمد راتب النفاخ ـ دمشق ١٩٥٤ م
٣٤ ـ المعيار في أوزان الأشعار — أبو بكر بن السراج ـ بيروت ١٩٦٨م
٣٥ ـ مقدمة إلياذة هوميروس — سليمان البستاني (الطبعة المصورة) .
٣٦ ـ موسيقا الشعر — إبراهيم أنيس ـ القاهرة ١٩٦٥ م
٣٧ ـ موسيقا الشعر العربي — شكري محمد عياد ـ القاهرة ١٩٦٨ م
٣٨ ـ الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء — المرزباني ـ القاهرة ١٩٦٥ م
٣٩ ـ ميزان الذهب — أحمد الهاشمي ـ مصر ١٩٦٦ م
٤٠ ـ النبذة البهية في المطالب الشعرية — محمد فخري ـ مصر ١٣٠٧ هـ

٤١ ـ النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال ـ القاهرة ١٩٦٤ م
٤٢ ـ نقطة الدائرة في علم العروض والقوافي ناصيف اليازجي ـ بيروت ١٨٨٥ م
٤٣ ـ هذا الشعر الحديث أحمد سليمان الأحمد ـ دمشق ١٩٧٤م
٤٤ ـ الوافي في العروض والقوافي الخطيب التبريزي ـ حلب ١٩٧٠ م



الفهرس

علـــم القـــوافي

موسيقا الشعر العربي
مظاهرها وجوانب التجديد فيها

من مؤلفات صاحب الكتاب

١ — سفينة الشعراء	حلب : ١٩٧٠، ١٩٧٥، ١٩٧٩
٢ — صفة الصفوة — لابن الجوزي (تحقيق)	حلب — القاهرة ١٩٦٩/١٩٧٣
٣ — مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري	بيروت : ١٩٧٩
٤ — منتخبات من كتابي الحيوان والأمالي	كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
٥ — موسيقا الشعر العربي	كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
٦ — محاضرات في الأدب العثماني	كلية الآداب بحلب : ١٩٨١

بالاشتراك :

٧ — المعين في الأدب العربي الحديث	حلب : ١٩٦٣
٨ — المعين في النحو والصرف	حلب : ١٩٦٣
٩ — المعين في الدراسة الأدبية	حلب : ١٩٦٤
١٠ — المنهل من علوم العربية	بيروت : ١٩٦٨
١١ — القواعد — للثاني الإعدادي	وزارة التربية — دمشق ١٩٦٨
١٢ — الموسيقي الأعمى — للثالث الإعدادي	وزارة التربية — دمشق ١٩٦٩
١٣ — دروس في اللغة العربية	حلب ١٩٧٨ ، ١٩٨٠
١٤ — الأغراض الشعرية عند الأخطل	كلية الآداب بحلب ١٩٧٩
١٥ — دروس ونصوص في اللغة العربية وآدابها (١)	كلية الآداب بحلب ١٩٨٢
١٦ — دروس ونصوص في اللغة العربية وآدابها (٢)	كلية الآداب بحلب ١٩٨٢
١٧ — سيرة ابن سينا	دمشق ١٩٨١ / ١٩٨٢
١٨ — المُغْرِب — للمطرّزي « معجم لغوي » (تحقيق)	حلب ١٩٧٩ / ١٩٨٢



